

**DIE MACHT DER STERNE**  
**Planetenkinder: ein astrologisches Bildmotiv**  
**in Spätmittelalter und Renaissance**



**DISSERTATION**

zur Erlangung des akademischen Grades  
doctor philosophiae (Dr.phil.)

eingereicht an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät  
der Humboldt Universität zu Berlin

von  
Annett Klingner (M.A.)

Präsidentin der Humboldt Universität zu Berlin: Prof. Dr.-Ing. Sabine Kunst  
Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät:  
Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter:  
Prof. Dr. Michael Diers  
Prof. Dr. Philipp Zitzlsperger

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Juli 2017

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	<b>5</b>
<b>Fragestellung – Methode – Forschungsstand</b>	<b>7</b>
<b>I EINFÜHRUNG INS THEMA</b>	<b>11</b>
<b>1 Grundlagen, Geschichte, Ikonographie</b>	<b>11</b>
1.1 Raum und Zeit	11
1.2 Astrologie und Christentum	12
1.3 Der Begriff Planetenkind	17
1.4 Entwicklung der Ikonographie von Planetengöttern und -kindern	18
1.5 Verwandte Bildkonzepte	28
1.5.1 Die vier Elemente, Temperamente und Jahreszeiten	28
1.5.2 Monatsbilder/Monatsarbeiten	29
1.5.3 Dekan-Bilder	29
1.6 Der Begriff Serie/Zyklus	30
<b>2 Tradition und Entwicklung des Planetenkinder-Begriffs</b>	<b>31</b>
2.1 Die beiden grund- und gegensätzlichen Thesen	31
2.2 Einfluss der Planetengötter in der Antike – Aratus von Soloi und sein astronomisches Lehrgedicht Phainomena	33
2.3 Die Aratea des Germanicus	33
2.4 Das Sphärenmodell des Claudius Ptolemäus	34
2.5 Wissenstransfer ins Oströmische Reich: Konservierung, Rezeption, Weiterentwicklung	34
2.6 Migration arabischer astrologischer Werke nach Südeuropa	37
2.7 Übersetzungszentrum Toledo / Der Hof von Alfons X.	38
2.8 Älteste Erwähnung des Begriffes Planetenkind	39
2.9 Planetenkinder in spanischer Literatur des 13./14. Jahrhunderts	40
2.9.1 Breviari d'Amor	40
2.9.2 Libro de buen amor	40
2.10 Planetenkinder in italienischer Literatur des 13. Jahrhunderts	41
2.10.1 Der Hof Friedrichs II.: Georgius Zothorus Zapparus Fendulus/Michael Scotus	41
2.10.2 Der Hof Roberts von Anjou: Andalò di Negro/Giovanni Boccaccio	44
2.10.3 Ristoro d'Arezzo/Dante Alighieri	47
2.11 Planetenkinder in deutscher Literatur des 14. Jahrhunderts	48
2.11.1 Das Planetengedicht des Mönchs von Salzburg	48
2.11.2 Der Ring – Heinrich Wittenwiler	50
2.11.3 Des grossen herren wunder – Oswald von Wolkenstein	51
<b>3 Planetenkinder-Texte</b>	<b>53</b>
3.1 Planeten-Traktate	53
3.2 Planetenkinder-Gedichte	55

<b>II</b>	<b>HERAUSBILDUNG DES BILDMOTIVS PLANETENKINDER</b>	<b>57</b>
<b>4</b>	<b>Illustration des Wissens – „Das Kastlsystem“</b>	<b>57</b>
4.1	Planetenkinder in islamischen Handschriften	57
4.1.1	Das Buch der Wunder	57
4.1.2	Der Aufstieg in die Glückseligkeit und die Quellen der Herrschaft	58
4.1.3	Der günstige Aufstieg der Sterne des Herrschers	61
4.2	Der Palazzo della Ragione in Padua	61
4.2.1	Geschichte des magnum palacium und Datierung der Fresken	62
4.2.2	Inspirationen des astrologischen Programms	63
4.2.3	Die Fresken im Salone des Palazzo della Ragione	65
4.2.4	Funktion der Planetenkinder-Fresken	69
4.3	Exkurs: Planetengötter & -kinder im kommunalen Bezugsrahmen	70
4.4	Von rechteckigen zu kreisrunden Bildfeldern: deutschsprachige Planetenkinder-Darstellungen	72
<b>5</b>	<b>Höfische Didaxe – Christine de Pizan: Épître d’Othéa</b>	<b>75</b>
5.1	Die Autorin Christine de Pizan (ca. 1365 – ca.1431)	75
5.2	Die Épître d’Othéa	78
5.2.1	Quellen	79
5.2.2	Die drei Originale	81
5.2.3	Struktur	82
5.2.4	Die Planeten-Kapitel	84
5.3	Ein Fürstenspiegel als Leitbild höfischer Erziehung	97
5.4	Exkurs: Frühe Planetenkinder in Italien	97
<b>6</b>	<b>Individuelle und gesellschaftliche Verortung</b>	<b>99</b>
6.1	Neue Technik, neuer Erfolg: Blockbücher und Einzelblatt-Drucke	99
6.1.1	Blockbücher und Einzelblatt-Drucke	100
6.1.2	Entstehungszeitraum und Lokalisierung	102
6.2	Planetenkinder-Blockbücher und Serien	103
6.2.1	Edition 1 (1435-1440)	103
6.2.2	Edition 2 (vor 1445)	106
6.2.3	Edition 3 (vor 1458) und verlorene Vorlagen	107
6.2.4	Edition 4: Straffung, Effizienz und Mehrfachnutzung der Druckplatte	108
6.2.5	Edition 5 und Verschwinden der Blockbücher	111
6.2.6	Buch-Illustrationen nach Planeten-Blockbüchern	112
<b>III</b>	<b>HÖHEPUNKT DER ENTWICKLUNG</b>	<b>117</b>
<b>7</b>	<b>Gesellschaftliche Nobilitierung: Das Mittelalterliche Hausbuch</b>	<b>117</b>
7.1	Der Codex: Aufbau, Inhalt, Datierung, Künstler	117
7.2	Auflösung der bisher ungeklärten Auftraggeber-Frage	120
7.3	Provenienz	124
7.4	Quellen / Die verlorene Bildvorlage	126
7.5	Die Planetenkinder-Federzeichnungen	128
7.6	Historischer Bezug: Der mysteriöse Kannenritter und seine Mission	134
7.6.1	Der edle Ritter des Kannenordens	135
7.6.2	Die Brautwerbung Erzherzogs Maximilian von Österreich um Maria von Burgund	136
7.7	Funktionen der Planetenkinder-Bilder	139

<b>8</b>	<b>Höfische Selbststilisierung und Demonstration der Macht</b>	<b>141</b>
8.1	Triumph der Medici – Die Florentiner Baccio Baldini-Kupferstiche	141
8.1.1	Gab es Baccio Baldini wirklich?	141
8.1.2	Erhaltene Serien und Einzelblätter	143
8.1.3	Technik, Literarische Vorlage, Datierung	143
8.1.4	Besonderheiten und Quellen der Texte	145
8.1.5	Serie A: Ikonographie und Innovationen der Bilder	146
8.1.6	Die Medici als Auftraggeber mit zielgerichteter Intention	151
8.1.7	Von der Selbststilisierung zum Produkt für den freien Markt: Serie B	158
8.1.8	Nachwirkung der Baldini-Stiche	159
8.2	Der Ruhm des Condottiere: De Sphaera Estense	161
<b>9</b>	<b>Politisches Instrument: Pintoricchios Planetenkinder-Zyklus für Papst Alexander VI. Borgia im Vatikan</b>	<b>167</b>
9.1	Das Bildprogramm des Appartamento Borgia	170
9.2	Die Sala delle Sibille	171
9.3	Nutzung und Restaurierungen des Appartamento Borgia	172
9.4	Warum beauftragt ein Papst astrologische Fresken?	173
9.5	Die Planetenkinder-Fresken in der Sala delle Sibille	174
9.5.1	Traditionierte Ikonographie mit gezielten Abweichungen	175
9.5.2	Textquellen	181
9.5.3	Bildliche Bezüge	182
9.6	Das Krönungshoroskop des Borgia-Papstes Alexander VI. in seiner Bedeutungsvielfalt fixiert für die Ewigkeit	183
9.6.1	Christliche Vereinnahmung	187
9.6.2	Persönlich-politischer Bezug	190
9.7	Verteufelt – Verändert – Verfälscht – Vergessen	192
<b>IV</b>	<b>KONTAMINATION DER IKONOGRAPHIE UND ZERFALL DER TRADITION</b>	<b>192</b>
<b>10</b>	<b>Melancholie und Genie – Der Saturnkult der Renaissance</b>	<b>195</b>
10.1	Marsilio Ficino und die Nobilitierung der Melancholie	195
10.2	Schicksal und freier Wille bei Cicero, Augustinus sowie Marsilio Ficino	197
10.3	Dürers Melencolia I	200
10.4	Von schwarz zu rot. Die religiöse Melancholie-Auffassung Martin Luthers	204
10.5	Das Colmarer Melancholie-Gemälde von Lucas Cranach d.Ä.	206
<b>11</b>	<b>Historische Quelle: Die Planetenkinder des Georg Pencz</b>	<b>211</b>
11.1	Der gottlose Maler	211
11.2	Holzschnitte nach dem Baukasten-Prinzip für den großen Markt	211
11.3	Kinderfresser, Judenverfolgung, gekaufte Krönung und Bauernaufstand	212
<b>12</b>	<b>Handelsware und Sammelobjekte: Planetenkinder in der niederländischen Grafik des 16. Jahrhunderts</b>	<b>219</b>
12.1	Meisterlich gestochen: Die Herstellung von Reproduktionsgrafiken in Antwerpen und Haarlem	219
12.2	Stolz und Hybris: Die Eroberung der Neuen Welt	222

12.3	Abstieg der Götter: Verlust der himmlischen Wirkmacht	225
13	<b>Schlusswort</b>	<b>227</b>
V	<b>KATALOG DER PLANETENKINDER-ZYKLEN</b>	<b>225</b>
VI	<b>ANHANG</b>	<b>230</b>
14	<b>Verzeichnisse</b>	<b>234</b>
14.1	Abkürzungsverzeichnis	234
14.2	Literatur	235
14.2.1	Quellen	235
14.2.2	Primärliteratur	235
14.2.3	Sekundärliteratur	241
14.2.4	DVDs/CD-ROM	288
14.2.5	Lexika	288
14.2.6	Konsultierte Websites	289
14.3	Abbildungsnachweise	291
15	<b>Quellenanhang</b>	<b>296</b>

## Vorwort

Die vorliegende Untersuchung wurde im Juli 2017 von der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät der Humboldt Universität zu Berlin als Dissertation im Fach Kunst- und Bildgeschichte angenommen. Während der zahlreichen Forschungsjahre zum Thema *Planetenkinder* durfte ich von vielfältiger Unterstützung profitieren.

Besonders herzlich und mit allergrößtem Respekt danke ich meinen Doktorvater Michael Diers für seine exzellente Betreuung in allen Phasen meines Studiums, für zahlreiche konstruktive Gespräche, seine immense Geduld, für zielführende Hinweise, kritische Fragen im richtigen Moment sowie seine enorme Motivation in Momenten des Durchhängens. Während einer grandiosen Exkursion mit Philipp Zitzlsperger nach Rom war ich vor vielen Jahren auf das Thema *Planetenkinder* gestoßen. Für seine spontane Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen, sein präzises Hinterfragen meiner Thesen sowie viele fachliche Hinweise danke ich ihm sehr.

Dank eines *Francis A. Yates Fellowships* konnte ich am Warburg Institute in London forschen. Dort haben mich vor allem Peter Mack, Charles Burnett und Alessandro Scafi auf gleichermaßen großzügige wie kollegiale Weise unterstützt und an ihrem beeindruckenden Wissen teilhaben lassen. Die Gewährung eines Reisekostenzuschusses für Archiv-Recherchen vom Verein zur Förderung des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt Universität e.V. bedeutete mir weit mehr als eine materielle Hilfe. Sie war zugleich Ansporn und Verpflichtung, mit profunden Ergebnissen zurückzukehren. Die Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche Fakultät der Humboldt Universität zu Berlin gewährte mir schnell und unbürokratisch einen Druckkostenzuschuss, das erleichterte die Fertigstellung dieses Buches immens.

Bei meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen in beiden Doktoranden-Colloquien an der Humboldt Universität zu Berlin sowie den MitstreiterInnen des Colloquiums *Forum Mittelalter – Renaissance – Frühe Neuzeit* an der Freien Universität Berlin bedanke ich mich für ihre Inspirationen, Hinweise und konstruktive Diskussionen ganz besonders bei Luisa Feiersinger, Steffen Haug, Thomas Helbig, Jaqueline Krickl, Walter Marx, Jens Meinrenken, Frank J. Noll, Miriam Schoofs, Matthias Schulz, Sabine Spohner und Tina Zürn. Herausheben möchte ich zudem die wertvolle Unterstützung durch Bärbel Hedinger, Horst Bredekamp, Werner Röcke, Angela Schönberger (Kupferstichkabinett Berlin), Claes Kofoed Christensen (Statens Museum for Kunst Kopenhagen, Kongelige Kobberstiksamling), Frank Bär (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Norbert Fromm (Stadtarchiv Konstanz), Ursula Benkö und Katharina Kirr (Rosgartenmuseum Konstanz), Laura Aldovini (Musei Civici di Pavia), Corinna Tania Gallori, Markus Kostajnssek (Steiermärkische Landesbibliothek), Eef Overgaauw (Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin), Daniel Ossenkop, Hanna Frfr. von Feilitzsch, Barbara Krieger, Franz Frh. von Rasser sowie die Kolleginnen und Kollegen der Handschriften-Lesesäle der British Library und des British Museum in London sowie der Biblioteca Nazionale in Rom und des Furniture, Textiles & Fashion Departments des Victoria & Albert Museums.

Ausdrücklich danke ich aber auch all jenen, die mehrfache schriftliche Anfragen unbeantwortet ließen, Informationen verweigerten oder mich konsequent ergebnislos trösteten. Dies zwang mich, die Relevanz meiner Fragestellungen immer wieder kritisch zu überdenken und zu schärfen. Überdies gestaltete sich die Suche nach Alternativlösungen nicht selten fruchtbarer als der ursprünglich angedachte Weg.

Pascal Klunder und mein Sohn Martin Klingner haben mit größter Sorgfalt und Geduld Korrektur gelesen. Sie waren Anker und Lichtblick, als ich auf den letzten Metern den Wald vor Bäumen nicht mehr sah. Für Fehler, die sich bei der späteren Überarbeitung eventuell wieder eingeschlichen haben sollten, bitte ich sie und die Leser um Nachsicht.

Mein Mann Volker Bartsch war den Hoffnungen, Freuden, Erfolgen und Rückschlägen der Dissertation in allen Phasen ausgesetzt. Er ertrug geduldig, dass Urlaube meist dorthin führten, wo ich *Planetenkinder*-Originale begutachten wollte oder bisher unentdeckte Darstellungen erhoffte. Seine Unterstützung verschaffte mir den Freiraum, überhaupt so intensiv forschen zu können und sein fachlicher Rat in Bezug auf künstlerische und Drucktechniken war unersetzlich.

Der größte Dank gilt Reinhard Kurth, einem lieben, hochgeschätzten und nun leider sehr vermissten Freund, von dessen Klugheit, Herzenswärme, Großzügigkeit, Loyalität, Weitblick und Optimismus ich oft profitieren durfte. Wissend, dass seine schwere Krankheit ihn selbst besiegen würde, rettete er mit größter Selbstverständlichkeit und Unaufgeregtheit einem Freund das Leben und freute sich aufrichtig, als dieser genas. Ohne ihn hätte meine Familie wahrscheinlich einen traurigen Weg gehen müssen. In tiefster Dankbarkeit und Bewunderung widme ich ihm dieses Buch, dessen Fertigstellung er anmahnte, aber nicht mehr erlebte.

## Fragestellung – Methode – Forschungsstand

Würden Sie im Mittelalter leben und zum Zeitpunkt Ihrer Geburt hätten die Tierkreiszeichen Steinbock oder Wassermann am östlichen Horizont gestanden, dann wären Sie ein Saturnkind. Diese Disposition hätte Sie zur Landarbeit verdammt, zu Isolation, Einsamkeit und körperlichen Behinderungen. Sie wären ständig krank oder im Gefängnis und Ihr Leben wäre eine tragische Reihung von Unglück und Misserfolg. Ihr Erscheinungsbild würde höchst unattraktiv sein. Sie wären blass, hätten dunkles, dichtes Kopfhair und als Mann einen dünnen Bart. Zudem würden Sie – wenig erfolgreich – versuchen, andere zu dominieren, wären missgünstig und besitzergreifend. Ihr Verhalten: unehrenhaft. Von Natur aus würden Sie ständig lügen, Selbstgespräche führen und rachsüchtig sein. Glück in der Liebe wäre für Sie als Saturnkind unmöglich. Vor allem müssten Sie Ihr Dasein am untersten Rand der Gesellschaft fristen – für immer.

Der astrologischen Vorstellung des Mittelalters und der frühen Neuzeit entsprechend beeinflussten die damals bekannten fünf Planeten unseres Sonnensystems sowie die beiden „Lichter“ Sonne und Mond das Leben auf der Erde. Jeder Mensch galt als von dem Gestirn geprägt, unter dessen Einfluss er geboren wurde und der bestimmte, wie dieser Mensch körperlich und charakterlich beschaffen war, welchen Beruf er ausübte und welche gesellschaftliche Stellung er erwarten durfte. Der Geburtsmoment sorgte für eine lebenslange, familiäre Verbindung zum Gestirn, man wurde quasi zu dessen „Kind“. Während die Ikonographie der sieben Planeten bis ins 12. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann<sup>1</sup>, sind bildliche Umsetzungen mit deren Kindern erst seit Beginn des 14. Jahrhunderts in Fresken und mit der Wende zum 15. Jahrhundert auch in der Buchmalerei erhalten. In der Folge erschienen *Planetenkinder* textillustrierend in Handschriften, Blockbüchern und frühen Drucken. Sie waren Kalendern sowie laienastrologischen Texten beigegeben und entstanden als Reliefs, Bildfriese sowie vielfältige Dekorationen in weiteren Medien – häufig in Analogiebeziehungen zu weiteren allegorischen Bildkonzepten.

Zur Herausbildung der *Planetenkinder*-Tradition gibt es zwei grundlegende und gegensätzliche Thesen. Deshalb wird diese Entwicklung anhand relevanter Text- und Bildzeugnisse nachvollzogen. Dabei ist keine vollständige Aufarbeitung sämtlicher Quellen intendiert. Exemplarisch wird dargestellt, über welche unterschiedlichen Wege sich astrologisches Wissen im Mittelalter verbreitete, rezipiert und weiterentwickelt wurde, wo und seit wann eine Verschriftlichung eines gedachten Abhängigkeitsverhältnisses der Menschen von Planeten belegbar ist. Hierbei können die erstmalige Verwendung des Begriffs *Planetenkinder* und die frühesten bildlichen Umsetzungen dieses Themas schärfer eingegrenzt werden. Die anschließende Untersuchung spezieller *Planetenkinder*-Zyklen widmet sich der Entwicklung dieses Bildmotivs. Sie geht der Frage nach, warum diese Darstellungen seit Beginn des 15. Jahrhunderts plötzlich gehäuft auftraten, wieso sie sich zwei Jahrhunderte lang großer Verbreitung, Rezeption und Beliebtheit erfreuten, sogar nach der Publikation von Kopernikus' Beschreibung des heliozentrischen Weltbildes im Jahr 1543 zunächst unvermindert populär blieben und dann mit Beginn des 17. Jahrhunderts relativ plötzlich wieder verschwanden. In diesem Zusammenhang werden auch die Kontinuität von Bildmotiven sowie die Verbildlichungsformen und -konventionen im Rahmen der Bedeutung und wechselnder Funktionen von

---

<sup>1</sup> Blume 2009, S. 129, 132.



*Planetenkinder*-Darstellungen geprüft.<sup>2</sup> Diese erschienen sowohl als autarke Kunstwerke wie auch als textbegleitende Illustrationen. Beide Formen finden intensive Würdigung. Gezeigt wird zudem, dass die *Planetenkinder*-Darstellungen philosophische Diskurse, konkrete historische Ereignisse, gesellschaftliche Entwicklungen, die Reklamation von Herrschafts- und Machtansprüchen sowie soziale Aufstiege visualisieren und dass die christliche Kirche astrologische Inhalte in der Renaissance nicht nur duldete, sondern durchaus aktiv für ihre politischen Ziele instrumentalisierte. An mittelalterlichen Höfen und in Adelspalästen gab es zahlreiche Darstellungen von Stern- und Planetenbildern sowie von Horoskopen. Allerdings waren diese Gemälde und Fresken im Laufe der Jahrhunderte sowohl der Übermalung, als auch Kriegen, Bilderstürmen, physikalischen Verfallsprozessen oder dem totalen Verlust der Bildträger ausgesetzt. Dadurch ist es nicht mehr möglich, den ursprünglichen Bestand zu rekonstruieren.

Vor allem Darstellungen, die an geschützten Orten aufbewahrt werden konnten, wie Bücher und Druckgrafiken, überlebten die Jahrhunderte. Im Vergleich zur Malerei ließen sich Drucke zudem erheblich schneller und preisgünstiger herstellen sowie in großer Zahl verbreiten. Der noch vorhandene Bestand ist relativ ergiebig, sodass es sich als fruchtbar erweist, das grafische Medium besonders intensiv zu beleuchten. Überdies wurden gesellschaftliche Veränderungen in der Grafik sehr unmittelbar und direkt sichtbar. Deshalb können dort besonders gut Entwicklungen der Bildfunktionen der Darstellungen im Wandel von der Allegorie zu genrehafter Exemplarität aufgezeigt und untersucht werden.<sup>3</sup>

Eine umfassende Studie zu den *Planetenkindern*, die – etwa nach dem Vorbild von Raymond Klibanskys, Erwin Panofskys und Fritz Saxls grundlegender Untersuchung zum Saturn<sup>4</sup> – sämtliche naturphilosophischen, literaturgeschichtlichen, philologischen, medizin- und kunsthistorischen Aspekte aufarbeitet, wurde bislang nicht vorgelegt. Obwohl es angesichts des immensen vorgefundenen Materials wünschenswert wäre, kann dies an dieser Stelle ebenfalls nicht geleistet werden. Teilbereiche dieses fruchtbaren Themas, die wegen ihres eigenständigen Charakters eine eigene Untersuchung erfordern würden, müssen deshalb ausgeklammert bleiben. Dazu zählen *Planetenkinder*-Darstellungen zur Alchemie sowie die außereuropäische Entwicklung von Verbildlichungen. Historische und künstlerische Wechselbeziehungen zu verwandten Bildkonzepten, wie den Elementen, Jahreszeiten, Monaten, den Lebensaltern, Tugenden und Lasten sowie den sieben freien Künsten werden zwangsläufig nur gestreift. Auch die Untersuchung der Texte, ihrer Gestalt, Geschichte sowie deren verschiedene Redaktionen und Traditionsstränge bleiben späterer Forschung vorbehalten. Anhand ausgewählter Zyklen wird der Versuch unternommen, in die Vielschichtigkeit des Gebietes vorzudringen. Der Akzent liegt dabei auf der Heterogenität der Darstellungen, Medien und Funktionen der *Planetenkinder*-Darstellungen.

Folgende Thesen waren leitend für die Untersuchung: Die Theorie der *Planetenkinder* besteht seit der Antike. Sie war bis zur Renaissance nie vollständig unterbrochen und existierte auch außerhalb Europas, wie z.B. in Ägypten. Astrologie und speziell die *Planetenkinder* standen nicht zwingend im Widerspruch zur christlichen Dogmatik. Sie wurden sogar aktiv von Klerikern für individuelle Zielsetzungen instrumentalisiert. Die Zyklen sind Teil eines weit ausgebauten Beziehungsgefüges

---

<sup>2</sup> Friedrich Lippmann klassifizierte die *Planetenkinder*-Darstellungen in seinem 1895 erschienenen Buch *Die sieben Planeten* in sechs Gruppen von A-F. Siehe Lippmann 1895, S. 1. Zahlreiche später wiedergefundene Exemplare sowie Neubewertungen der Autorschaft und Entstehungszeiten machen diese Einteilung jedoch inzwischen hinfällig.

<sup>3</sup> Lütke Notarp 1998, Seite 10f.

<sup>4</sup> Ausgehend von Dürers Meisterstich *Melencolia I* haben Erwin Panofsky, Fritz Saxl und Raymond Klibansky in ihrem opus magnum *Saturn und Melancholie* durch die meisterhafte Verbindung von Medizingeschichte, Naturwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte umfassend die Melancholieauffassungen und ihre Darstellungen von der Antike bis 1800 erforscht. Klibansky/Panofsky/Saxl 1992.

und Verweissystems, den Darstellungen war dabei immer mehr inhärent, als die Vermittlung einer astrologischen Tradition. Sie dokumentieren zentrale Entwicklungen des individuellen Denkens in der frühen Neuzeit und hatten im Verlauf ihrer Geschichte vielfältige Funktionen: Sie konnten identitätsstiftend, aber auch ausgrenzend sein, dienten zur Wissenskategorisierung, Belehrung, zur Strukturierung der Gesellschaft, markierten weiterhin bürgerliche und höfische Aufstiege, reklamierten Machtansprüche, waren politisches Instrument weltlicher und klerikaler Herrscher, Spiegel philosophischer Diskurse, historische Quelle und Sammelobjekte. Bei der künstlerischen Umsetzung formte sich während des 15. Jahrhunderts ein stabiler ikonografischer Kanon. Dieser wurde stilbildend, setzte sich innerhalb weniger Jahrzehnte von verwandten Bildtypen ab – später sogar von der eigenen, dahinterstehenden astrologischen Theorie.

Zur Rolle der Astrologie in der Antike und dem Mittelalter sowie zur schrittweisen Integration der Planetengötter ins christliche Dogma liegt eine grundlegende Untersuchung von Jean Seznec vor.<sup>5</sup> Eine umfassende Darstellung der Geschichte der Sternkunde erfolgte durch Wilhelm Knappich und Kocku von Stuckrad.<sup>6</sup> Innerhalb der Fülle kosmologischer Themen, denen sich die Ikonologie seit Aby Warburg widmete, gelten den *Planetenkindern* nur wenige monografische Untersuchungen. Anton Hauber leistete für deren systematische Erfassung Pionierarbeit.<sup>7</sup> Allerdings existiert eine größere Zahl an Forschungsarbeiten, die sich einzelnen Zyklen oder Fragestellungen widmen. Grundlegende Untersuchungen zu den sieben Planeten und ihren Kindern leisteten F.K.W. Piper, Viktor Stegemann, Aby Warburg, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Rudolf Kautzsch, Friedrich Lippmann, Bruno Fuchs, Franz Boll/Carl Bezold/ Wilhelm Gundel, Francis B. Brévar/Gundolf Keil, Gwendolyn Trottein und Dieter Blume. Monica Donato, Zdravko Blazekovic sowie Eva Baer behandelten exemplarische Fragestellungen.<sup>8</sup> Die komplexe Position der Sternkunde in Italien zur Renaissancezeit wurde wegweisend durch Eugenio Garin<sup>9</sup> und Anthony Grafton<sup>10</sup> untersucht, die dieses Phänomen sowohl sozial-, astrologie-, ideen- und konfessionshistorisch beleuchteten und zudem die Wertmaßstäbe des 15. und 16. Jahrhunderts referierten.<sup>11</sup> Die Hofastrologie an italienischen Herrscherhöfen untersuchten u.a. Oliver Götze<sup>12</sup> und Paola Zambelli.<sup>13</sup>

Weitere wichtige Einzelstudien zu konkreten *Planetenkinderzyklen* sowie astrologischen und zeitgeschichtlichen Fragestellungen liegen vor.<sup>14</sup> Diese Forschungen sowie relevante Untersuchungen zu astrologischen Traditionen werden im Folgenden an den entsprechenden Referenzstellen genannt.

---

<sup>5</sup> Seznec 1990, S. 13-162.

<sup>6</sup> Knappich 1988; Stuckrad 2003.

<sup>7</sup> Hauber 1916.

<sup>8</sup> Piper 1851; Stegemann 1973; Warburg 1932; Saxl 1919, S. 1013-1021 und 2007, S. 274-279; Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 303-306; Kautzsch 1897, S. 32-40; Lippmann 1895; Fuchs 1909; Gundel 1927, S. 133-195; Boll/Bezold/Gundel 1966; Brévar/Keil 1989, S. 715-723; Trottein 1993; Blume 2000; Blazekovic 2002, S. 241-286; Baer 1968, 526-533.

<sup>9</sup> Garin 1997.

<sup>10</sup> Grafton 1999.

<sup>11</sup> Die Bibliothek des Warburg Institute in London bietet mit ca. 360.000 Bänden den aktuellen Stand der Forschung zur Astrologie und -geschichte des Mittelalters sowie der frühen Neuzeit. Siehe <http://warburg.sas.ac.uk/library>.

<sup>12</sup> Götze 2010, S. 247-258.

<sup>13</sup> Zambelli 1980.

<sup>14</sup> u.a. Donato 1996 zur Bedeutung der *Planetenkinder* in der kosmologischen Schrift *La composizione del mondo* von Ristoro d'Arezzo von 1282; Rapp Bury/Stucky-Schürer 2007 zu einer Tapissieriefolge in der Fondation Bodmer oder Schmitz-von Ledebur 2009 zu einer Brüsseler Tapissierieserie aus der Sammlung von Herzog Albrecht V. in München.



# I EINFÜHRUNG INS THEMA

## 1 Grundlagen, Geschichte, Ikonographie

### 1.1 Raum und Zeit

Die Vorstellung und Definition eines Zusammenhangs zwischen Raum und Zeit gehört zu den ältesten philosophischen Diskursen. Während sich der Raum als Ausdehnung in Höhe, Länge und Breite definiert, wobei bis heute nicht endgültig geklärt ist, ob der mathematische, physikalische und der wahrgenommene Raum innerhalb einer Definition zusammengefasst werden können,<sup>15</sup> wird Zeit in gleichförmigen linearen Abschnitten gemessen, deren Einheiten festgelegten Konventionen folgen. Immer war ihre Vorstellung mit der Frage verknüpft, ob sie erst durch eine spezielle Anschauung im menschlichen Bewusstsein erschaffen wird oder unabhängig davon objektiv gegeben ist. In jeder Epoche wurde dies neu beantwortet.<sup>16</sup>

In der mittelalterlichen Kosmologie waren die Kategorien Zeit und Raum mehr als quantitative Erfassungen. Man sah die Erde als ruhenden Mittelpunkt des Universums, umkreist von den Elementen, Planeten und Fixsternen, betrachtete das Universum als Ganzes und die Erde als Teil davon. Angenommen wurde, dass beide zueinander in einer Sympathiebeziehung stehen. Die grundlegende Kosmostheorie der Sympathie<sup>17</sup> geht auf Poseidonios von Apameia zurück, nach dem letztere eine weltdurchdringende Allkraft ist, die auf einen verborgenen Zusammenhang aller Dinge weist.<sup>18</sup> Nach Cicero ist die *Symptheia* eine „*continuatio coniunctioque naturae*“<sup>19</sup>, das sei vor allem die „*continuata cognatio*“ aller Erscheinungen der Natur.<sup>20</sup> Platon formulierte als sachliche Voraussetzung dieser Theorie, „*dass diese Welt als ein beseeltes und mit Vernunft begabtes Lebewesen [...] durch des Gottes Fürsorge entstand*“.<sup>21</sup> Philon bemerkte zusätzlich, „*dass die Dinge auf Erden (epigeia) von den Dingen im Himmel (ourania) in natürlicher Sympathie abhängig sind*“.<sup>22</sup> Moses teilte die These der Chaldäer, „*dass zwischen den einzelnen Teilen des Weltalls eine durchgehende Koinonie und Sympathie*“ bestehe. Sonne, Mond und Sterne seien „*durch Sympathie mit den Dingen der Erde verbunden*“ und würden so „*auf tausendfältige Weise die Erhaltung des Weltalls*“ bewirken.<sup>23</sup> Der Mond sei „*das mit den Dingen auf Erden sympathetisch am stärksten verbundene Gestirn*“.<sup>24</sup>

Im Spätmittelalter wurde Raum also als gottgeschaffen und Zeit als regelmäßige Zyklen von Jahreszeiten, Kirchenfesten, Heiligen-Tagen und individuell gemachten Erfahrungen erlebt. Man nahm weiterhin an, dass im Menschen (Mikrokosmos) nach diesem Prinzip ein allumfassendes Weltbild gespiegelt sei, in dem jegliches in einem Beziehungsgefüge der Zusammengehörigkeit bzw. einer Abhängigkeit vom Universum (Makrokosmos) steht.<sup>25</sup> Das beinhaltete unter anderem die Annahme, dass die Planeten bestimmte Qualitäten auf räumliche und zeitliche Abschnitte übertragen würden.

---

<sup>15</sup> Zum Raum und der vielschichtigen Diskussion um seine Definition siehe u.a. Hoffstadt 2009.

<sup>16</sup> Zu den Zeitvorstellungen im Mittelalter siehe z.B. Bodmann 1992.

<sup>17</sup> Zur Sympathie und der Entwicklung des Sympathiebegriffs siehe Probst 1994, S. 80-87.

<sup>18</sup> Reinhardt, K. Poseidonius, S. 654f.

<sup>19</sup> Cicero 1933, 2.142.

<sup>20</sup> Cicero 1987, 2.19.

<sup>21</sup> Apelt 2004, 30c.

<sup>22</sup> *De opificio* 117 - siehe Probst 1994, S. 80.

<sup>23</sup> *De specialibus legibus*, I, 16 – siehe Probst 1994, S. 80.

<sup>24</sup> *Legum Allegoriarum* I,8 – siehe Probst 1994, S. 81.

<sup>25</sup> Lütke Notarp 1998.

## 1.2 Astrologie und Christentum

Astrologische Motive, und damit auch Darstellungen der Planeten und ihrer Kinder, finden sich seit dem Mittelalter sowohl ikonografisch als auch räumlich häufig in unmittelbarer Nähe zu christlichen Motiven, z.B. an Kathedralen (wie Tierkreiszeichen und Monatsbilder in den Archivolten des linken Westportals der Kathedrale von Chartres (Mitte des 12. Jahrhunderts) bzw. der Fensterrose der Abteikirche von St. Denis (Abb. 1.1)<sup>26</sup> oder sogar in einer päpstlichen Residenz im Vatikanischen Palast (siehe Kap. 9). Dieses Phänomen öffnet die Frage nach der Vereinbarkeit von Astrologie und Theologie.

Dank der grundlegenden Studie von Jean Seznec, sowohl zur Rolle der Astrologie in der Antike und im Mittelalter als auch zur schrittweisen Integration der Planetengötter ins christliche Dogma, sowie den umfassenden Darstellungen der Geschichte der Astrologie durch Wilhelm Knappich, Lynn Thorndike, Eugenio Garin, Ute Reichel, Klaus Bergdolt, Kocku von Stuckrad, Walther Ludwig, Gerd Mentgen, John North, Charles Burnett, Jean-Patrice Boudet und Niclas Weil-Parot kann hier auf ein grundsätzliches Referat zum Thema verzichtet werden.<sup>27</sup> Nachfolgend soll ein rudimentärer Überblick gegeben werden, der zur Darlegung der Entwicklung von *Planetenkinder*-Darstellungen nötig ist:

Historisch gesehen hatte die Astrologie drei verschiedene Funktionen: Ursprünglich wurde der Sternenhimmel aus rein praktischer Sicht systematisch beobachtet, zum Beispiel, um Aussagen zum Kalender, der Landwirtschaft, der Zeitmessung oder auch der Wettervorhersage zu machen. Später kam das Interesse hinzu, die Bewegungen der Planeten aus erkenntnistheoretischem Interesse zu untersuchen. Vergleichsweise jung sind dagegen Versuche, derartige Beobachtungen konkret für das ganz persönliche menschliche Leben unternehmen und dabei systematische Zusammenhänge zwischen der supralunaren Sphäre, dem Makrokosmos, und der sublunaren Sphäre, dem Mikrokosmos, zu ermitteln.

Erst seit dem dritten vorchristlichen Jahrhundert kann die Erstellung von Horoskopen für Einzelpersonen nachgewiesen werden. Bei dieser Form von Himmelsschau handelt es sich um einen kognitiven Prozess, bei dem natürliche Phänomene – in diesem Fall die Erscheinungen am Himmel – als Zeichen oder Anzeiger für etwas Zweites interpretiert und für weitergehende Schlussfolgerungen herangezogen werden. Während den realen Himmelskörpern in der modernen Astrologie nur noch ein Zeichencharakter zugeschrieben wird, sah man in der Antike, im Mittelalter und auch noch in der Frühen Neuzeit einen zwingenden kausalen Zusammenhang zwischen bestimmten Gestirn-Konstellationen und individuellen irdischen Ereignissen.

Im antiken Griechenland und Rom hatte die Astrologie die Würde eines Glaubens und war als wissenschaftlich angesehen. Nach der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion wurde sie zunächst unterbunden und schließlich verboten – wenngleich man astrologische Elemente adaptierte: die vier Jahreszeiten wurden z.B. zu vier Evangelisten, die zwölf Tierkreiszeichen zu 12 Aposteln, der Geburtstag Christi entspricht der Wintersonnenwende.<sup>28</sup>

Viele astrologische Aufzeichnungen gingen verloren oder kamen über Gelehrte, die in den arabischen Raum weiterzogen, dorthin (siehe Kap.2.5; 2.6). Bereits früh gab es jedoch Versuche, bei

---

<sup>26</sup> Die große Fensterrose in der Abteikirche St. Denis, Paris, zeigt eine Verbindung aus kosmologischem Schema und Christentum: 24 Monatsbilder (äußerer Ring), zwölf Tierkreiszeichen (mittlerer Ring), 12 Engel (innerer Ring), Gottvater (Zentrum).

<sup>27</sup> Knappich 1988, passim; Thorndike, 1966, 4. Aufl., 7 Bände, dort Bd. 3 und 4; Reichel 1996, passim; Garin 1997, passim; Seznec 1990, S. 13-162; Stuckrad 2003, passim; Mentgen 2005; Bergdolt/Ludwig 2005, passim; North 1986; Eintrag von North im *Lexikon des Mittelalters*, 1980, Bd. I, Sp. 1135-1143; Burnett 1996; Weill-Parot 2002.

<sup>28</sup> Zu diesen Analogisierungen siehe Reichel 1996, S. 14-18 und Hübner 1983.

christologischen Aussagen auf die antike Sonnenmetaphorik zu rekurrieren. Das Gebiet, auf dem sich eine grundlegende theologische Stellungnahme am unmittelbarsten anbot, war der Grundsatz der Schöpfungsgeschichte nach Genesis 1. Bischof Theophil von Antiochien († um 183) kommentierte diesen entsprechend:

*„Am vierten Tag wurden die Lichter erschaffen. Gott kannte in seinem Vorwissen die Fäseleien törichter Philosophen, dass sie nämlich behaupten würden, die Erzeugnisse der Erde verdankten den kosmischen Elementen ihren Ursprung, damit sie keinen Gott brauchten. Deshalb wurden, damit die Wahrheit klar hingestellt werden würde, die Pflanzen und Samen vor den Elementen erschaffen. Es kann ja nun das später Gewordene nicht das früher Gewordene hervorbringen.“<sup>29</sup>*

Aus christlicher Sicht gab es keinen Zweifel daran, dass Wert und Würde der Sonne aus ihrem Status als Geschöpf resultieren – und auch darin begrenzt sind. Auf dieses kritische Moment konnte man sich jederzeit zur Abgrenzung gegenüber der paganen Sonnenverehrung berufen. Erste Assoziationen im Bereich der Gotteslehre wurden schon bald durch feste Traditionen solarer Metaphorik im Bereich der Christologie abgelöst.<sup>30</sup> Ab dem vierten Jahrhundert ist ein Bezug der Sonnenmetaphorik auf Christus nachweisbar.<sup>31</sup> Martin Wallraff stellt in seiner Studie zur Verbindung von Sonnenkult und Christentum fest, dass ersterer von letzterem überboten wird.<sup>32</sup> Dies ermöglichte, solare Attribute für Christus problemlos zu adaptieren.

Obwohl Sternglaube und die Sterndeutung an einigen Stellen des Neuen Testaments explizit abgelehnt werden<sup>33</sup>, stellen verschiedene andere zentrale Passagen der Heiligen Schrift einen Zusammenhang zwischen astronomischen und göttlichen Ereignissen her. Beispiele hierfür sind der Stern von Bethlehem und seine astrologische Deutung durch die drei *Magier* aus dem Morgenland<sup>34</sup>, die Verdunklung des Himmels im Moment des Todes Christi am Kreuz<sup>35</sup> oder die umfängliche Symbolik der Himmelskörper in der Offenbarung des Johannes. Dies bot den Kirchenvätern die Möglichkeit, heidnische Prophezeiungen als Voraussagungen auf Jesus Christus zu

<sup>29</sup> Zit. nach Wallraff 2001, S. 41.

<sup>30</sup> Die Sonnenstrahl-Christologie, bei der Gottvater und Christus mit der Sonne und deren Strahl verglichen werden, ist bereits für Mitte des zweiten Jahrhunderts bezeugt und war bis zum Beginn des vierten Jahrhunderts weit verbreitet. Die zweite Form, bei der die Sonne als unmittelbar christologischer Titel fungiert, weist in ihrem Ursprung nach Alexandrien und ist in missionarisch-apologetischem Kontext zuerst bei Klemens um die Wende zum dritten Jahrhundert bezeugt. Durch Origenes wurde die Sol-Christologie geprägt und ihr eine bleibende Stellung verschafft, über sein Schrifttum ist sie fest in der Bibel-Exegese verankert. „*Gott ist Licht*“ (1 Joh 1,5) heißt es dort und „*das wahre Licht, das jeden Menschen erleuchtet, kam in die Welt*“ (Joh 1,4.9). Jesus sagt von sich: „*Ich bin das Licht der Welt*“ (Joh 8,12 sowie 12,46). Vgl. Wallraff 2001, 42-48; zu den philosophischen Vorgaben vgl. Beierwaltes 1957, S. 37-57; ders. 1979, S. 333-338.

<sup>31</sup> Als biblischer Haftpunkt fungiert dabei die messianische Weissagung des alttestamentlichen Propheten Sacharja: „*Siehe ein Mann, Aufgang ist sein Name*“ (Sach 6,12). Der Titel „Sonne der Gerechtigkeit“ ist aus Maleachi (Mal 3,20) übernommen. Er entwickelte sich in der Folge zum festen Topos in der christlichen Literatur. Ebenso setzte sich durch, in bestimmten Fällen mit einem doppelten Sonnenbegriff zu operieren. Dabei trat zur christologisch verstandenen Sonne der Gerechtigkeit eine weitere, die Gott „*aufgeben lässt über Bösen und Guten*“ (Mt 5,45). Zu einer grundsätzlichen Vertiefung der christologischen Sonnenmetaphorik kam es im Folgenden nicht, wohl aber entstand im Zuge der Auseinandersetzung mit paganen Formen der Sonnenverehrung ein breites Spektrum unterschiedlichster Applikationen. Vgl. Wallraff 2001, S. 158–162; Knipp 1998, S. 42f. Darstellungen des personifizierten Sonnengottes kamen gelegentlich sogar in der künstlerischen Ausstattung christlicher Gräber vor. Ob Christus dabei nicht nur in einem metaphorischen Sinn, sondern auch ontologisch mit Sol identifiziert wurde, ist unklar. Ein Gewölbemosaik des 3. Jahrhunderts im Mausoleum der Julier in der Vatikanischen Nekropole zeigt z.B. einen als Christus zu deutenden Sol mit Nimbus und Strahlenkranz im Sonnenwagen; in der linken Hand hält er die Weltkugel (Abb. 1.2). Diese Darstellung entspricht der traditionellen Sol-Ikonographie.

<sup>32</sup> Wallraff 2001, S. 157.

<sup>33</sup> etwa in Röm 14, Kol 2,16, Gal 4,10.

<sup>34</sup> Mt 2,2.

<sup>35</sup> Mt 27,44, Mk 15,33, Lk 23,44.

interpretieren und die Sterndeutung als Lesen und Erkennen des göttlichen Willens mit der christlichen Lehre verbinden zu können.

Der antike Kirchenlehrer Augustinus (354-430) war nach eigenem Zeugnis in seiner Jugend ein großer Anhänger der Astrologie und hatte offen die *planetarii, quos mathematicos vocant* konsultiert<sup>36</sup>, Horoskope gestellt und mit Astrologen über verschiedene Probleme diskutiert.<sup>37</sup> Später änderte er seine Meinung, äußerte sich in seinen bedeutendsten Schriften mehrfach gegen die Astrologie und stellte die Allmacht Gottes heraus. Danach gäbe es nichts ohne Gott und was mit ihm sei, bestünde unerschütterlich. Der Himmel besäße etwas Unbewegliches, „*das unter allen Umständen entweder Gott selbst ist oder zumindest mit Gott zusammenhängt, wenn ich auch keineswegs an der Drehung und Bewegung des Himmels zweifle*.“<sup>38</sup> Diese Nachahmung sei notwendig, weil auch die sichtbare Bewegung der Sphäre ein Abbild der idealen unsichtbaren und unveränderlichen Bewegung sei. Eine besonders große Ähnlichkeit zeige sich aber in den Bewegungen der Zeit als zahlenmäßig fortschreitendes Bild der Ewigkeit, dessen Teile das Jahr, den Monat und den Tag bilden. Das Veränderliche nähere sich hier durch die periodische Bewegung dem Unveränderlichen. Was sich in diesem Kreislauf ewig wiederholt, sei zwar veränderlich, es bleibe aber in der Wiederholung immer dasselbe.<sup>39</sup>

„[...] im unwandelbaren Wechsel der Zeiten sah sie [die Vernunft] nur immer wieder Zahl und Maß als beherrschende Kräfte. Die Erscheinung selber fasste sie durch die Abgrenzung und Unterscheidung in einer gemeinsamen Ordnung zusammen und schuf die Astronomie, das große Beweismittel der Gottesfürchtigen.“<sup>40</sup>

Damit vollziehe die Astrologie den Schritt zu einem Denken der reinen Vernunft, „*das über das sinnliche Erkennen hinaus im reinen Denken das Intelligible erfasst*.“<sup>41</sup> Nach Augustinus herrscht in den Bewegungen der Gestirne eine vollendete Ordnung, „*so dass, wer an ihre Quelle zu kommen, wer in ihr Innerstes zu sehen wünscht, in ihnen sie findet oder durch sie irrtumslos geleitet wird*“.<sup>42</sup> Diese sichtbare Ordnung des Himmels sei ein Abbild der göttlichen Harmonie, die der Schöpfer dem gesamten Kosmos gegeben habe. Die Gestirne würden zudem das Irdische beeinflussen und so eine Verbindung und einen Kräfteaustausch zwischen himmlischer und irdischer Welt herstellen.<sup>43</sup> Der Himmel als Sitz des Göttlichen werde damit zum Symbol der dem Menschlichen überlegenen Transzendenz, in dem sich die vollkommene Ordnung des Universums unter anderem im regelmäßigen Lauf der Gestirne ablesen lasse. Der Kirchenlehrer Albertus Magnus (um 1200-1280) bezeichnete die Sterne als

„*Werkzeug des ersten Bewegers, die als Glieder eines Ganzen tätig sind. Da die vier Elemente durch die Bewegung der Himmelskörper entstehen, so ist es klar, dass alle Veränderungen der irdischen Welt durch die Bewegung der superioren Himmelskörper verursacht werden. So führt die edle Kunst der Astrologie die Gedanken der Menschen zu Gott, da sie alle irdischen Dinge auf den Urquell zurückführt*.“<sup>44</sup>

Im Rahmen der Kreuzzüge und dem Eindringen griechischer und arabischer astrologischer Texte über Sizilien und Spanien verzeichnete die Sterndeutung ab dem 12. Jahrhundert in Europa eine Renaissance – verbunden mit einem außerordentlichen Prestigeerfolg. Im Streben nach

---

<sup>36</sup> Augustinus 1955, VII, 6.

<sup>37</sup> Reichel 1996, S. 12.

<sup>38</sup> Augustinus 1947, S. 88.

<sup>39</sup> Bröcker 1990, S. 512.

<sup>40</sup> Augustinus 1947, S. 75.

<sup>41</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1974, S. 374f.

<sup>42</sup> Augustinus 1947, S. 88.

<sup>43</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1974, S. 380.

<sup>44</sup> Knappich 1967, S. 159.

Einheitlichkeit und der Schaffung einer *scientia universalis* entwickelte die Scholastik die Konkordanztafeln der vergöttlichten Gestirne weiter und stützte sich dabei auf immer spezifischere Analogien. Dabei wurden die Planeten stets als Teil der Konzeption des göttlichen Universums begriffen – und blieben dennoch immer selbst Untertanen. Im Rahmen ihrer Vereinnahmung durch das Christentum hängen sie uneingeschränkt vom Willen des Schöpfers ab und fungieren lediglich als dessen Instrumente.

In Pontanos astronomisch astrologischem Lehrgedicht *Urania sive de stellis*<sup>45</sup> findet sich z.B. die Schilderung einer Szene, während der die heidnisch-christliche Komposition der Planetengötter entstanden sein soll: Der Ewige Vater, der eben dabei ist, die minderen und stofflichen Wesen zu schaffen, scharft die edelsten Individuen um sich. Die bewegenden Intelligenzen der sieben Sphären, die *numina* der Planeten, erscheinen mit Attributen, welche an die ihnen zugewiesenen Zeichen des Tierkreises erinnern. Sie scharen sich respektvoll wartend um Gott. „*Als sie versammelt sind, den Geist und die Kräfte bereit, wie ihnen zu erscheinen befohlen war, da erwarten sie gespannt das Zeichen und folgen munter dem Befehl.*“<sup>46</sup> Gott teilt ihnen mit, dass er ihnen die Rolle zugedacht habe, am großen Tag der Schöpfung, jeder seinen Kräften entsprechend, mitzuwirken. Ihre Sache sei es, dieses Werk durch Bildung der irdischen Welt und der sterblichen Kreaturen zu vollenden, so wie er selbst den Himmel geformt habe. „*Also seid tätig und so schnell wie möglich besteigt die Wagen, beginnt mit dem sterblichen Werk und dem ganzen Geschlecht der Geschöpfe [...].*“<sup>47</sup> Nachdem er geendet hat, setzt er mit einem Zeichen seines Hauptes den Olymp in Bewegung, jeder Planet springt in sein Gefährt und eilt zu der ihm zugewiesenen Aufgabe.

Hier geht es spürbar um eine Vereinigung des christlichen Dogmas mit den Prinzipien der Astrologie – ein Ziel, das auch Lorenzo Buonincontri<sup>48</sup> verfolgt, wenn er aufzeigt, wie Gott, indem er Sterne schuf, diese zu seinen ausführenden Organen (*ministras executricesque*) bei der Regierung der Welt machte.

*„Am Anfang setzte der allmächtige Vater, um die Welt durch Gesetze zu regieren, die Sterne und die Planetenkugeln hoch in den Himmel: er gab ihnen Nummern und Namen und gab ihnen eine solche Natur, dass alles in der Welt zu bestimmten Zeiten geschähe. Durch die bestimmte er der Menschen Sitten, ihre Leiber, ein jedes Schicksal, die zufälligen Begebenheiten, das Leben sowie den letzten Tag, die Folge des Schicksals und das Ende der Mühen.“*<sup>49</sup>

Die katholische Kirche forcierte also die Wahrnehmung der Planetengötter als offiziell von Gott installierte Instanzen, die seine Anweisungen ausführten. Sofern Sterndeutung zum Zweck des Lesens und Erkennens des göttlichen Willens erfolgte, stand sie somit nicht im Gegensatz zur christlichen Lehre. In diesem Rahmen ließ die Kirche die Astrologen samt ihren heidnischen Planetengöttern und Horoskop-Deutungen folgenlos gewähren. Selbst Päpste konsultierten Astrologen bzw. waren sogar selbst welche und bestellten Horoskope.<sup>50</sup>

<sup>45</sup> Zum astrologischen Denken Pontanos und dessen Entwicklung vgl. Soldati 1986, Kap. IV, S. 232-253.

<sup>46</sup> Sez nec 1990, S. 62, lat. Originaltext im Anhang.

<sup>47</sup> ebd.

<sup>48</sup> Der Humanist Lorenzo Buonincontri da San Miniato (Laurentius Bonincontrius Miniatisensis, 1410 - ca. 1491) war Hofastrologe unter Sixtus IV. und Innozenz VIII. Er ist Verfasser der beiden gleichnamigen astrologischen Lehrgedichte „*De rebus naturalibus et divinis*“. Zu diesen Texten, ihrer Entstehung und Rezeption siehe Heilen 1999, passim.

<sup>49</sup> Buonincontri 1540, 2. Buch, 12f. Zit. nach Sez nec 1990, S. 61, Anm. 2.

<sup>50</sup> Paul II. (1464-1471) bestätigte in seiner Krönungsrede, an astrologische Vorhersagen zu glauben. Vgl. Knappich 1988, S. 204. Papst Sixtus IV. (1471-1484) beschäftigte mehrere verbeamtete Astrologen, die ihm günstige Termine für Empfänge und Staatsgeschäfte errechneten. Vgl. Maroldi, 1475; Cortesi 1483, unpaginiert. Leo X. (1513-1521) schätzte die Arbeiten des neapolitanischen Astrologen Augustinus Niphus so hoch ein, dass er ihm gestattete, das Hauswappen der Medici zu führen. An der päpstlichen Universität, der Sapienza, richtete der gleiche Pontifex im Jahr 1520 einen Lehrstuhl für Astrologie ein. Auch an den Universitäten von Bologna, Padua, Ferrara,



Hilfreich für die Kirche erwies sich auch, dass die Menschen die Planetengötter als viel näher und deshalb greifbarer empfanden als den christlichen Gott oder Jesus Christus. Sie erfüllten ihre Funktion als Vermittlungsinstanzen und boten die Möglichkeit, den entfernten Gott zu kontaktieren, ihm näher zu kommen oder auch mit bestimmten irdischen Dingen zu hadern – z.B., wenn man mit dem eigenen Leben oder gesellschaftlichen Stand unzufrieden war. Allerdings blieb die Sternkunde an Herrscherhöfe gebunden. Diese definierten klar, unter welchen Voraussetzungen sie betrieben werden durfte. So schrieb der kastilische König Alfons X. (1221-1284), genannt „der Weise“:

*Was Wahrsagung bedeutet und wie viele Arten es davon gibt*

*“Wahrsagung heißt, die Macht Gottes zu nehmen, um zukünftige Sachen zu kennen. Und es gibt zwei Arten von Wahrsagung: Die erste ist diejenige, die man durch die Astronomie ausübt, die eine der sieben Freien Künste ist. Nach dem Gesetz ist sie nicht denjenigen verboten zu nutzen, die Meister sind und sie wirklich verstehen. Denn die Gutachten und die Schätzungen, die sie durch jene Kunst machen, werden aus dem natürlichen Umlauf der Planeten und anderer Sterne abgelesen. Sie werden aus den Büchern Ptolemäus’ und anderer Gelehrter entnommen, die sich mit dieser Wissenschaft beschäftigten. Aber die anderen, die sie [die Astronomie] nicht verstehen, dürfen mit ihr nicht arbeiten. Sie dürfen sich aber darum bemühen, sie durch die Bücher der Weisen zu erlernen. Die zweite Art der Wahrsagung ist jene der Zeichendeuter [sorteïros] und der Hexen, die Vordentungen aus Geflügel, dem Niesen, den Sprichworten [proverbio], entnehmen. Oder sie sehen die Vordentungen im Wasser oder in Kristallen oder im Spiegel oder auf dem Schwert oder auf anderen leuchtenden Dingen oder deuten die Zukunft aus dem Kopfe eines toten Mannes oder eines Tieres oder der Hand eines Kindes oder einer Jungfrau. Wir verbieten, dass solche Gauner oder ähnliche in unserem Königreich leben oder dass sie jene Bräuche hier ausüben. Denn sie sind schädliche Menschen und Betrüger und bringen mit ihren Taten großen Schaden und großes Übel über das Land. Und niemand darf es wagen, sie in seinem Haus aufzunehmen”.<sup>51</sup>*

In seinem Rechtswerk *Setenario* teilt er die Astrologie in sieben Teilbereiche ein:

*“Astrologie bedeutet Wissen, das man durch Suchen und Sehen erreicht, sie ist die fünfte Kunst dieser sieben und spricht von den Himmeln, da sie auf Latein Astra heißt. Und diese (Astrologie) besteht aus sieben Teilen: aus Sehen, aus Verstand, aus Taten, aus Veränderung, aus Berechnungen, aus Messungen und aus Konkordanz”.<sup>52</sup>*

Im Prolog des *Libro de las Cruzes* äußert er, dass sich die Wahrsagung aus Gestirnen auf Wissenschaft gründet. Die sei ihrerseits eine Gabe Gottes und dürfe mit dessen Erlaubnis und Willen angewendet werden. Giovanni Michele Savonarola (1385-1468), Arzt und Humanist aus Padua, schrieb noch Mitte des 15. Jahrhunderts und völlig im Einklang mit der christlichen Religion, dass „alles hier unten vom Einfluss und der Herrschaft der Sterne, und vor allem der Planeten, welche die nobelsten der himmlischen Körper“ seien, abhängen.<sup>53</sup>

---

Rom, Neapel, Paris und Krakau wurde Sternkunde gelehrt. Eine begriffliche Trennung zwischen Astrologie und Astronomie existierte bis zum 16. Jahrhundert noch nicht.

<sup>51</sup> Übersetzung: Dias da Silva 2008.

<sup>52</sup> Alfonso el Sabio 1945, S. 35. Zum *Setenario* siehe Schlieben 2009, S. 136-138.

<sup>53</sup> Savonarola 1485, Bibliothèque nationale de France, Paris, ms. 7357, fol. 102<sup>r</sup>. Siehe auch Jacquart 1990, S. 150.

### 1.3 Der Begriff Planetenkind

Der Begriff *Planetenkind* steht für ein Individuum, das aus astrologischer Sicht eine familiäre Beziehung zu einem bestimmten Planeten hat. Der astrologischen Vorstellung des Mittelalters und der frühen Neuzeit entsprechend war ein Mensch charakterlich von dem Gestirn geprägt, unter dessen Einfluss er geboren wurde – in der Regel von demjenigen Planeten, der im Moment der Geburt am östlichen Horizont aufging, dem Aszendenten.<sup>54</sup> War dies nicht zu ermitteln, wählte man die Planetenstunde, die zum Zeitpunkt der Geburt geherrscht hatte.<sup>55</sup> Der Geburtsmoment eines Menschen sorgte für eine lebenslange, familiäre Verbindung zu „seinem“ Gestirn, man wurde quasi zu dessen „Kind“. In den Darstellungen werden vor allem körperliche Merkmale, die ausgeübte Tätigkeit, Zwischenmenschliches, die zeitgenössische Kleidung, die soziale Position des Bildpersonals, gesellschaftliche sowie architektonische Entwicklungen und Interaktionen thematisiert. Auch politische Positionen lassen sich vereinzelt ablesen.

Die Darstellungen vermittelten astrologisches Wissen durch eine leicht verständliche Bildsprache und trugen dadurch über mehr als zwei Jahrhunderte zu einem generellen Verständnis des Kosmos sowie komplexer Korrespondenzen zwischen der himmlischen und irdischen Sphäre bei. Während dieser Zeit wurden sie in unterschiedlichen Kontexten in Mittel- und Westeuropa verbreitet und von einem großen Publikum konsumiert.<sup>56</sup> Wie bereits mehrfach festgestellt wurde, spielten *Planetenkinder*-Darstellungen eine entscheidende Rolle bei der Popularisierung der Astrologie, denn sie stellten allen gesellschaftlichen Schichten auf sehr eingängige Weise Informationen zur körperlichen, charakterlichen und gesellschaftlichen Zugehörigkeit zur Verfügung.

Grundlage für die antike Erfindung und Ausgestaltung des Bildtypus' ist das mythische Bild der Sternengötter.<sup>57</sup> Bereits im zweiten vorchristlichen Jahrtausend waren Wandelsternen<sup>58</sup> von babylonischen Sterndeutern Kräfte und Fähigkeiten zugeschrieben worden, die nur überirdischen Wesen innewohnen. Sieben mesopotamische Himmelsregenten, die im antiken Griechenland *Kronos*, *Zeus*, *Ares*, *Helios*, *Aphrodite*, *Hermes* und *Selene* genannt wurden, bezeichnete man im italischen Raum mit *Saturno*, *Iove*, *Marte*, *Apollo*, *Venere*, *Mercurio* und *Luna* und projizierte ihr Wesen auf die Menschen sowie deren Charakter, Physiognomie und Gesundheit.<sup>59</sup>

<sup>54</sup> Häufig verfügte niemand vor Ort über die nötigen Kenntnisse zum Erstellen eines Horoskops. In diesen Fällen wurde der Geburtsstern über den Zahlenwert des Namens ermittelt. Wenn er zum Beispiel durch die Zahl sieben dividiert wurde und eine fünf ergab, erklärte er den Geborenen zum Saturnkind.

<sup>55</sup> Für eine Uhr zu deren Berechnung siehe Abb. 1.4, 1.5. Stundenherrscher waren schon in der Frühantike bekannt, in den kultischen (astral-religiösen) Anfängen der Astrologie, im ägyptischen Totenbuch und im mesopotamischen Ishtar-Mythos. Im vierten Jahrhundert äußert sich der Gelehrte Paulus Alexandrinus in seinem Werk *Eisagogika* (Einführung) zur Verwendung von planetaren Tages- und Stundenherrschern. Vgl. Alexandrinus 1993. Die Zählung beginnt immer mit der ersten Planetenstunde der Taghälfte, und zwar mit dem Tagesherrscher, dann erfolgt die Berechnung entsprechend der chaldäischen Reihe: Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur und Mond. Die erste Tagesstunde des Sonntages wird zum Beispiel vom Tagesherrscher Sonne beherrscht, die zweite von Venus, die dritte von Merkur, die vierte von Mond, die fünfte von Saturn, die sechste von Jupiter usw. Die erste Stunde des darauffolgenden Montages entspricht dem dann gültigen Tagesherrscher Mond.

<sup>56</sup> *Planetenkinder*-Darstellungen erschienen in Handschriften, Gemälden, Fresken, Drucken, als Tapisseries und auf Gebrauchsgegenständen unterschiedlicher Medien.

<sup>57</sup> Vgl. Stegemann 1973, S. 63.

<sup>58</sup> Wandelsterne (griechisch: *planetai asteres* = *irrende bzw. umherschweifende Sterne*) sind Himmelskörper, die ihre Position ändern, wenn sie vor einem festgelegten Hintergrund und von einem bestimmten Punkt aus betrachtet werden. Dazu zählen Gestirne, die durch die Sternbilder zu wandern scheinen. Der im Mittelalter und der frühen Neuzeit gültige Planeten-Kanon ergibt sich aus den periodisch am Firmament erscheinenden Saturn, Jupiter, Mars, Merkur und Venus, welche heller als die Fixsterne sind und deren Bahn nahe der jährlichen Sonnenlinie (Ekliptik) verläuft. Ihnen wurden die *luminaria* Sonne und Mond hinzugefügt. Vgl. Rapp-Buri/Stucky-Schürer 2007, S. 12.

<sup>59</sup> HwdA 2005, Stichwort *Planeten*, Sp. 72 und *Sterndeutung*, HwdA 2005 Nachtragsband, Sp. 702f. Die große Bedeutung, welche den Gestirnen bereits in der Antike beigemessen wurde, zeigt sich u.a. in der Planetenwoche, die seit Augustus nachweisbar und noch heute gültig ist. Boll/Bezold/Gundel 1966, Kap. 2.

## 1.4 Entwicklung der Ikonographie von Planetengöttern und -kindern

Für die Darstellung der menschlichen Natur, beeinflusst durch die klassischen Planeten Saturn, Jupiter, Mars, Sonne, Venus, Merkur, Mond sowie die beiden Luminaria Sonne und Mond wurde seit der Antike auf ein System von Analogien und Korrespondenzen zurückgegriffen, das in Grundzügen durch das gesamte christliche Mittelalter und bis in die frühe Neuzeit wirkte und in dem die Gestirne als Klassifikationsbasis dienten.<sup>60</sup> Diese Eigenschaften der Gestirne und der von ihnen beeinflussten Menschen fanden seit römischer Kaiserzeit Aufnahme in Listen, die z.B. von Dorotheos von Sidon (1. Jh.), Ptolemäus (100-170), Antiochos (2. Jh.), Vettius Valens (120-175) oder Firmicus Maternus (4. Jh.) niedergeschrieben wurden.

Auch byzantinische Handschriften mit entsprechenden Listen sind bekannt.<sup>61</sup> Im Mittelalter kamen die Aufzeichnungen weiterer Autoren hinzu, z.B. von Rhetorius (6. bzw. frühes 7. Jh.), Al-Kindi (um 800-873) Abū Ma'shar (787-886) und Ali ibn abi 'riḡāl (1016-1062).<sup>62</sup> Letzterer zitiert einen ungenannten früheren Astrologen und bezieht sich auch auf entsprechende indische Listen.<sup>63</sup> Im 13. und 14. Jahrhundert folgten weitere umfangreiche Beschreibungen, z.B. im *Liber introductorius* von Michael Scotus oder durch Giovanni Boccaccios Ausführungen in dessen *Genealogia Deorum Gentilium* (siehe Kap. 2.10.2). Hierbei wurde ein relativ stabiler Kanon an Planeteneigenschaften installiert. Während es jedoch seit der Antike, über das Mittelalter und bis zur Frühen Neuzeit durchgehend auch Darstellungen der Sternbilder gibt<sup>64</sup>, bietet die antike und nachantike Kunst keinerlei (erhaltene) Modelle zur Darstellung der Auswirkung von Planeteneinflüssen auf Menschen. Selbst die Ikonographie der Planeten lässt sich lediglich bis ins 12. Jahrhundert nachweisen: zunächst als Personifikationen von Sonne und Mond, später kamen die fünf Planeten hinzu.<sup>65</sup> Die Gestirngötter wurden zunächst häufig mit Attributen gezeigt, die auf ihre speziellen Eigenschaften hinwiesen. Ergänzendes Bildpersonal gab es offenbar noch nicht. Darstellungen der von den Planeten beeinflussten Menschen (*Planetenkinder*) sind ab dem Beginn des 14. Jahrhunderts bekannt (Kap. 4).

Die verschiedenen Überlieferungsstränge der Planeten-Darstellungen zu referieren, würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen und eine gründliche eigene Studie verlangen. Daher sei an dieser Stelle auf bereits erfolgte Forschungen und Referate verwiesen, z.B. von Fuchs, Hauber, Stegemann, Klibansky/Panofsky/Saxl und Trottein.<sup>66</sup> Im Folgenden werden solche ikonografischen Elemente aufgeführt, die mit der Wende zum 14. Jahrhundert – also dem Zeitpunkt, seit dem gemeinsame Darstellungen der Planeten und ihrer Kinder erhalten sind – als fester Kanon gelten.

---

<sup>60</sup> Ein Beispiel ist die Schrift des Agrippa von Nettesheim *De occulta philosophia*, in welcher der Kölner Theologe und Alchemist seinen Lesern dieses antike Gedankengebäude in aktualisierter Form präsentiert. Vgl. Boll/Bezzold/Gundel 1966, Kap. 2.

<sup>61</sup> HwdA 2005, Sp. 51.

<sup>62</sup> ebd., Sp. 75-262.

<sup>63</sup> ebd., Sp. 49f.

<sup>64</sup> „Images of the constellations constitute, in fact, the only interrupted iconographical tradition from Antiquity through the Middle Ages into the Renaissance.“ Duits 2011, S. 10; Gombrich 1970, S. 26f.

<sup>65</sup> Carboni 1997, S. 6.

<sup>66</sup> Fuchs 1909, Hauber 1916; Stegemann 2008; Klibansky/Panofsky/Saxl 1992; Trottein 1993.

### 1.4.1 Saturn

Die bildlichen Saturn-Darstellungen des Spätmittelalters sind aus literarischen Überlieferungen hervorgegangen.<sup>67</sup> Bei Abû Ma'sar findet sich zum Beispiel das traditionell düstere Bild des Planeten: Seine Natur ist trocken, kalt, bitter, heftig, rau, schwarz und dunkel. Er ist verbunden mit Werken des Ackerbaus, des Besitzes von Landgütern, mit Arbeiten an und Teilen von Ländereien, Bauten an Gewässern und Flüssen, dem Abmessen von Dingen, mit Vermögen, Reichtum und Geiz aber auch mit bitterer Armut. Er verweist auf lange Reisen und Abwesenheit, Verbannung, Fremdheit, Einsamkeit und Ungeselligkeit, auf das Starre, ein In-sich-Zurückgezogensein, Haft, Gefangenschaft, Fesselung, auf ein hartes Leben, Bedrängnis, Enge, Verlust, Todesfälle, Verwaisung, alte Dinge, Großväter, Väter, Greise. Saturn wird aber auch mit den Eigenschaften der Bedächtigkeit, Besonnenheit, des Verstehens, Prüfens und Erwägens, des Denkens und langen Nachdenkens sowie der Aufrichtigkeit in Verbindung gebracht. Daneben findet sich das Gegenteil: Bosheit, Gewalt, Tyrannei, List, Betrügerei, Treulosigkeit. Ein solches Saturn-Bild war zuvor bereits bei Alcabitius, Vettius Valens und Dorotheos postuliert worden. Michael Scotus gibt in seinem *Liber de signis*<sup>68</sup> ebenfalls eine gründliche Beschreibung:

*„Wenn gefragt wird, warum Saturn als alter Mann dargestellt wird, dann ist als Grund dafür anzuführen, dass Saturn, so wie ein alter Mann, schwach und langsam auf dem Weg ist, sehr zögert, seinen Lauf durch die Zeichen zu vollenden. Er bezeichnet Greise und finstere Gutsverwalter und alles Schwerfällige. Saturns Sense versinnbildlicht die Lebhaftigkeit, mit welcher der unter ihm Geborene jederzeit ein gutes Schicksal annimmt, so wie er alles abschneidet, was er vorfindet, und es von seinem Standort entfernt [...] Unter dem Einfluss von Saturn werden Bauern, Arbeiter und Arme ohne Kenntnisse geboren, und er gewährt leicht ermüdende Kunst ohne große Schriften und ohne die Scharfsinnigkeit der Wissenschaft. Saturn wird folgendermaßen dargestellt: Er hat ein langes, mageres und unförmiges Gesicht wie ein alter Mann mit Stirnglatze, grauen Haaren und einem langen Bart, er trägt dunkle Kleidung, hat eine Sense in der Hand, ein Langschwert am Gürtel, einen Schild am Arm und einen Helm auf dem Kopf.“<sup>69</sup>*

Zu Saturn gehören traditionell die Farbe Schwarz sowie die Darstellung von körperlicher Plage und Versehrtheit, Vergänglichkeit, Einengung und Erstarrung, Armut, Alter, Siechtum, Tod, von Gefangenen und Gerichteten. Bei den Babyloniern war Saturn zudem das den Juden zugeordnete Gestirn.<sup>70</sup>

Dass als Saturnattribut wahlweise die Sichel oder Sense beigegeben ist, ergibt sich aus der Doppelbedeutung des lateinischen Wortes *falx*. Das Werkzeug wurde bereits von antiken Autoren verschieden gedeutet: als Verweis auf die Funktion Saturns als Erd- und Ackergott bzw. auf die Verstümmelung des Uranos durch Kronos.<sup>71</sup> In den bildhaften Darstellungen findet man Saturn mit einer Sichel und einem sich in den Schwanz beißenden Drachen, womit der zeitliche Aspekt des Kronos als Chronos (Zeitenherrscher) ausgedrückt wird. Tierkreiszeichen, denen Saturn zugeordnet ist, sind Steinbock und Wassermann.

Saturnkinder wurden, bis auf wenige Ausnahmen, bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts als ausschließlich böse dargestellt.<sup>72</sup> Sie standen nicht im Zusammenhang mit dem höfischen Leben, sondern repräsentierten die dunklen Seiten und das harte, entbehrungsreiche Leben. Damit sind sie

<sup>67</sup> Hauber 1916, S. 123-126.

<sup>68</sup> Die Kurzbezeichnung *Liber de signis* wird folgend für Scotus' Werk *Liber de signis et ymaginibus celi* verwendet.

<sup>69</sup> Ackermann 2009, S. 257, 259. Planetentexte ediert nach der lat. Fassung Mss. M und W in Blume 2000, S. 223-225.

<sup>70</sup> Siehe hierzu Kap. 11.3.

<sup>71</sup> Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 293f., Anm. 3; Art. „Kronos“ in: *ALgrM* Bd. II, S. 1449-1551 sowie den gleichnamigen Artikel von Mayer/Pohlenz in Pauly/Wissowa XI, 1922, S. 2014-2017.

<sup>72</sup> z.B. im *Appartamento Borgia* – siehe Kap. 9.

zwar – wie bereits in der Antike – ein Symbol der mit dem Erdreich verbundenen Arbeit und dem Wiederfruchtbarmachen der Natur, das bedeutet jedoch vor allem Mühsal, Schmutz und einen niedrigen gesellschaftlichen Status. Viele von ihnen üben gesellschaftlich gering bewertete bzw. geächtete Berufe aus, wie Gerber, Schlachter, Steinmetz, Geldzähler, Schinder, Abdecker oder Henker. Einen weiteren Ausdruck der Einengung und Starrheit visualisieren deutlich erkennbare körperliche Einschränkungen, wie Lähmungen, Verkrüppelungen oder Amputationen. Der Eremit, der häufig vor dem Gefängnis oder seiner Klause sitzend dargestellt ist, steht für die freiwillige Beschränkung und Isolation. Andere Saturnkinder werden als Geizige, Alte, Bettler, Gefesselte, Gefangene und Gehenkte gezeigt.

Mit Beginn des 16. Jahrhundert wurde Saturn auch im Rahmen des Melancholie-Diskurses (siehe Kap. 10) präsentiert. Ab diesem Zeitpunkt steigt die Zahl bildlicher Umsetzungen mit positiv konnotierten Berufen, wie als Gelehrte unterschiedlicher Disziplinen.

### 1.4.2 Jupiter

Die Eigenschaften Jupiters beziehen sich auf die des babylonischen Gottes Marduk. Dieser gilt dort als Gestirn der Könige.<sup>73</sup> Auch in frühen lateinischen Texten werden gewisse Charakteristika von Jupiter und den von ihm beeinflussten Menschen genannt, z.B. Gerechtigkeitsliebe oder der Vorsitz bei Gericht.<sup>74</sup> Abū Ma'sār beschreibt Jupiter in seiner *Einführung in die Astronomie* als warm und feucht, luftig, gemäßigt, mild und angesehen, sehr lobenswert und umsichtig und sagt, dass er am besten Gefahren aushalten könne. Außerdem sei er kühn, generös, anteilnehmend, bedacht, ein wahrer Liebender, ein begeisterter Administrator, Freund der Guten, Feind des Übels, Freund der Prinzen und der Mächtigen,

*„und er schreibt viele weitere Dinge mit dem Ziel, den natürlichen Geist, das Leben mit der Schönheit, weisen Männern, studierten Juristen, Richtern, verehrten Gottheiten, Ehrfurcht, Triumph, dem Königreich, Reichen, Noblen, Freude und Vergnügen zu verbinden“.*<sup>75</sup>

Michael Scotus gibt in seinem *Liber de signis* folgende Anweisungen zur bildlichen Umsetzung:

*„Als Planet wird Jupiter eher alt als jung dargestellt, weil er seinen Lauf nämlich nur zögernd, und zwar innerhalb von zwölf Jahren, vollendet. Er bezeichnet die in den menschlichen Handlungen Verständigen und Mäßigen, die Fetten und die Sanguiniker, edle Kleriker und Prälaten wie den Papst, die Kardinäle, die Bischöfe und andere Prälaten unter den Klerikern. Und unter den Laien die Gesetzgeber, die Richter und die Reichen. [...] Er wird stets in einem guten Gewand dargestellt, denn er soll gute Hoffnung und gutes Schicksal in allen Gütern, die er den unter ihm Geborenen zuteilt, bezeichnen. Das Birett bezeichnet Wissenschaft und guten Ruf, Frieden und eine gute Stellung und einen auf Reichtümer ausgerichteten Weg. Der Stab bezeichnet eine mit Reichtum einhergehende Würde, wie zum Beispiel die Vorsteherchaft einer Stadt oder der Befehlsgewalt über eine Burg usw. Der Schafspelz bezeichnet die Art und Weise, in der jemand Richter oder Gesetzgeber wird. Die Falknerhandschuhe, die er in der Hand hat, bezeichnen ein bequemes Leben – sowohl für ihn als auch für andere. Die Tasche bezeichnet weltliche Reichtümer und dass dem unter ihm Geborenen diese niemals fehlen werden und dass er nicht in einen Krieg verwickelt wird und dass er Zeit seines Lebens auf Grund seines Aussehens von jedem in allen Lebensabschnitten geliebt wird. [...] Jupiter wird folgendermaßen dargestellt: Er hat ein volles Gesicht, eine ansprechende Gestalt und einen angenehmen Teint, und er ähnelt einem Vierzigjährigen mit blonden Haaren und wenig Bartwuchs nach der Rasur. Auf dem Kopf trägt er ein Birett und eine Mitra und über der Schulter eine Pelzmütze. Er trägt Falknerhandschuhe in den Händen, Ringe mit*

<sup>73</sup> Seznec 1953, S.158-162; Bauer 1983, S. 149, Anm. 577; Reichel 1996, S. 15.

<sup>74</sup> Stegemann 1973, S. 9-33, 40-43, 52-55.

<sup>75</sup> Hankins 2011, S. 185-187.



*Edelsteinen an den Fingern und einen Beutel und andere Dinge am Gürtel. Wie ein Richter ist er mit einem bestickten Obergewand bekleidet.“<sup>76</sup>*

Ab Mitte des 15. Jahrhunderts steigt auch die Zahl von Verbildlichungen als Gelehrte. Diese sind über den Büchern sitzend oder als Richter gezeigt. Eine der am häufigsten dargestellten Tätigkeiten der Jupiterkinder ist aber die Jagd, diese war als besonderes Privileg den Adligen vorbehalten.

### 1.4.3 Mars

Bereits in der babylonischen antiken Astrologie wurde Mars mit Krieg und Gewalt assoziiert.<sup>77</sup> Wegen seiner, sogar mit bloßen Augen sichtbaren rötlichen Farbe wurde er zudem mit dem Element Feuer in Verbindung gebracht. Man schrieb ihm eine heiße und trockene Qualität sowie ein cholerisches Temperament zu. Er galt als „*Hauptunruhbestifter unter den Wandelsternen*“ und wurde als Pest- und Totengott als Überbringer von Untergang und Verderben angesehen.<sup>78</sup> Auch die unter seinem Einfluss Geborenen galten als böse und verdorben. Ihnen wurde eine Neigung zur Kriegsführung, zu Gewalt in jeglicher Form, zu Raub und Mord sowie dem Brandstiften attestiert.<sup>79</sup> Die von Michael Scotus zu Beginn des 13. Jahrhunderts verfasste Beschreibung des Mars und seiner Kinder lautet:

*„Mars wird als junger Mann dargestellt. Denn so, wie ein junger starker Mann seinen Weg schnell zurücklegt, so tut es auch Mars, der innerhalb von zwei Jahren seinen Lauf vollendet. [...] Er bezeichnet [...] die Männlichen und Choleriker, die Übeltäter und die Waffentaten, die Feuersbrünste und die Schlägereien, die Nachtwächter, die Aderlasser und Schlächter. Und diejenigen, die Blut vergießen sowie die Schmiede. Zudem bezeichnet er diejenigen Menschen, der unter ihm geboren wird, als jemanden, der in jeder Hinsicht schlechte Aussichten hat. [...] Und wenn er gut sein könnte, aber nicht sein will, dann muss er sämtliche Waffen gebrauchen zur Schädigung anderer und zur eigenen Verteidigung. Aus diesem Grund symbolisieren seine Waffen einen boshaft und wütend ausgefochtenen Krieg, weshalb der unter ihm Geborene an Gutem wenig an Bösem aber viel teilhat. Mars wird folgendermaßen dargestellt: Er hat ein langes und jugendliches Gesicht und trockene Haut, hervorstehende Augen und rote igelartige Haare. Auf dem Kopf trägt er einen Helm und eine Kapuze mit Zier. Und in der Hand hält er eine orientalische Mütze. Er hat eine Lanze und einen Schild, trägt eine Hauberge auf dem Rücken, einen Beinbarnisch und Beinschienen an den Unterschenkeln. Zudem hat er eine gespannte Armbrust und einen Köcher voller Pfeile.“<sup>80</sup>*

Dieses Spektrum negativer Eigenschaften und der entsprechenden Darstellungsweisen blieb bis in die frühe Neuzeit fest verwurzelt in der Gedankenwelt. Noch in einem holländischen *Planetenboeck* aus dem Jahr 1628 heißt es über den Marseinfluss:

<sup>76</sup> Ackermann 2009, S. 259, 261. Eine Darstellung Jupiters mit Birett auf dem Kopf und im pelzbesetzten Gelehrten-  
tengewand findet sich in: Scotus 1340, fol. 83r. Zu dieser und einer vergleichbaren Darstellung in der Parallelhand-  
schrift von 1292/93 in Wien, ÖNB, Cod. 2352, fol. 27v siehe Bauer 1983, S. 83-85 mit Anm. 572. Ein jüngerer  
Forschungsstrang, der eine Verbindung Jupiters zu den Juristen herstellt, führt zu Pausanias; der mit dem  
Epitheon *Poliens* auf die Rolle Jupiters als Schützer von Recht und Stadt anspielt. Im 14. Jahrhundert nahm  
Giovanni Boccaccio diese Bedeutung in seiner *Genealogia degli dei* wieder auf. Siehe Cieri Via 1989, S. 48. Die Plane-  
tentexte sind ediert nach der lat. Fassung Mss. M und W in Blume 2000, S. 223-225.

<sup>77</sup> Vgl. Boll/Bezold/Gundel 1966, S. 12, 49; Hauber 1916, S. 129-131.

<sup>78</sup> Lütke Notarp 1998, S. 140.

<sup>79</sup> Saxl/Meier 1953, S. 54ff.

<sup>80</sup> Ackermann 2009, S. 261, 263. Die Planetentexte sind ediert nach der lat. Fassung Mss. M und W in Blume 2000,  
S. 223-225.

„Mars [...] gheeft zijne kindere en root aensicht vol van bitten [...] klare lichtte oogen [...] hy heeft groote sterckheyt in armen ende beenen [...] ende lichtelick werdt hy toornich“<sup>81</sup>

#### 1.4.4 Sonne

Der Ursprung des Apollo-Kults wird in Kleinasien vermutet. Als *Phoibos Apollon* (der Leuchtende, latinisiert: *Phoebus*) wurde er in hellenistischer Zeit mit dem Sonnengott Helios gleichgesetzt. Pythagoreer und Platoniker deuteten ihn als *Apollon* (der Nichtviele) und sahen darin einen Verweis auf das Eine, das höchste, absolut transzendente Prinzip. *Apollo*, nordalpin häufig als *Sol* bezeichnet, ist das Zentrum der sieben Planeten. Er bewirkt nach Ptolemäus die vier Jahreszeiten sowie Tag und Nacht.<sup>82</sup> Seine Kinder werden von Antiochos als Herrscher über Führer, von Dorotheos als weise und von Abū Maʿšar als „Sieger“ und K beschrieben.<sup>83</sup> In der Regel sind sie Menschen in hohen Positionen: Könige, Generäle, Befehlshaber. Michael Scotus gibt im *Liber de signis* konkrete Anweisungen zu ihrer Darstellung:

„Sol wird mit vier Pferden dargestellt, von denen zwei männlich und zwei weiblich sind. [...] Der Name Solus kommt daher, dass sie einzigartig (solus) ist in ihrem Licht und dass sie tagein-tageaus (solite) aufgeht und untergeht und dass durch sie allein (solum) Gott erkannt wird. [...] Als Figur wird Sol ohne Bart gezeichnet, weil sich sein Wesen beim Auf- oder Untergang nicht ändert, so wie Luna, die bald wächst und bald schwindet, bald rundlich ist usw. Deshalb ist er ein Jugendlicher und frisch, immer bei seiner Arbeit ohne Mühe [...] In der allegorischen Darstellung lenkt Sol ein Viergespann, weil nämlich durch diese Quadriga das Jahr in seiner Unterteilung in die vier Jahreszeiten bezeichnet wird, durch die er läuft und das Jahr vollendet. Aus ähnlichem Grund werden die vier Pferde dargestellt, welche die Quadriga ziehen, wobei zwei von ihnen nach einem Teil der Welt und die anderen zwei nach dem anderen blicken [...] Wir geben ihm den Weltapfel in die linke Hand und eine aufgerichtete Kerze mit drei Flammen zum Zeichen der göttlichen Trinität, deren Licht alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen. Und dieses Bild zeigt sein Aussehen im Äther.“<sup>84</sup>

Dementsprechend werden Sonnen-Kinder in der Regel in einem höfischen Ambiente präsentiert. Sie führen ein reiches, strahlendes, lebhaftes und friedliches Treiben ohne Arbeitslast. Der beherrschende Planetengott schenkt ihnen Lebensfreude und physische Stärke, die meist durch körperliche Aktivität vorgeführt wird. In antiker Tradition stehend, war Sport im Spätmittelalter und in der Renaissance ein fester Bestandteil des höfischen Erziehungswesens. Denn zur Sicherheit ihrer führenden Stellung mussten die Angehörigen der Herrscherhäuser körperlich leistungsfähig sein, ihre Kraft durch Sportübungen erhalten und diese im Wettkampf beweisen, z.B. beim Reiten, Fechten, Tanzen, Turnen, Rudern, Ball- oder Reifenspiel.<sup>85</sup>

Als strahlend und selbstbewusst wird auch die höchste Personifikation der Sonnenkraft präsentiert: der weltliche oder kirchliche Herrscher. Einige Sonnenkinder zeigen sich zudem mildtätig. Das Beispiel der spendenden Sonne animiert sie offenbar, von ihrem Überfluss an weniger Glückliche abzugeben. Vereinzelt wirken Sonnen-Kinder als Ärzte.<sup>86</sup> Vermutlich ursprünglich als

<sup>81</sup> Dat Planeten Boeck en die complexien des Menschen, Amsterdam 1628, fol. 14r sagt über den Einfluss des Planeten Mars auf die unter seinem Einfluss geborenen Menschen: „Mars [...] verleibt seinen Kindern ein rotes gesicht voller Hitze, [...] klare helle Augen, [...] er besitzt große Kraft in Armen und Beinen, [...] und wird leicht zornig“.

<sup>82</sup> HwdA 2005, Sp. 174-179.

<sup>83</sup> ebd., Sp. 175f.

<sup>84</sup> Ackermann 2009, S. 267, 271. Die Planetentexte sind ediert nach der lat. Fassung Mss. M und W in Blume 2000, S. 223-225.

<sup>85</sup> Lexikon der Renaissance 1989, Stichwort „Sport“, S. 679.

<sup>86</sup> So auf fol. 153r in der Florentiner Bilderchronik des Maso Finiguerra (1445-1465), die in London im British Museum aufbewahrt wird. Der zugehörige Text sagt zu Apollo: „[...] *dieu sauveur, dieu des savants mystères, dieu de la vie et dieu des planètes salutaires.*“ Seznec 1953, S. 28f. Auch in einer oberitalienischen Handschrift wird Apollo als Arzt mit

Verweis auf den Musikwettstreit zwischen Apollo und Pan aus der römischen Mythologie gedacht, spielt zudem Musik eine Rolle: So können Musikanten auftreten, z.B. in Alta-Bands. Deren spezielle Instrumente verweisen auf ein Spiel für Adlige und vermögende Bürger. Denn nur diese konnten sich leisten, aus reinem Vergnügen Musiker zu engagieren, die sie und ihre noblen Gäste unterhielten.

#### 1.4.5 Venus

Auf Darstellungen der Venus und ihrer Kinder regieren Frohsinn, Sinnlichkeit, Vergnügen und Fruchtbarkeit das Geschehen. Gestaltungselemente sind Liebe, Schönheit, Kunst und Geselligkeit – also alles, was anziehend ist und Lust weckt. Die Attraktivität, der Liebreiz und die Vorlieben der Liebesgöttin werden auch auf ihre Kinder übertragen.<sup>87</sup> Michael Scotus umreißt deren Darstellung im *Liber de signis* wie folgt:

*„Venus wird jünger gezeichnet als Sol, weil sie schneller ihre Bahn durch die Zeichen vollendet.“ [...] Sie bezeichnet die Zügellosen und die Scherzhaften [...] und sie verleibt Schönheit. Deshalb wird sie als eine Figur gezeichnet, die den unter ihr Geborenen den Zustand guter Aussichten verbeißt. Aus diesem Grund symbolisiert die Krone, die sie auf dem Kopf trägt, Fröhlichkeit und Scharfsinn. Die feinen Haare symbolisieren Liebesangelegenheiten und der Duft der Rose symbolisiert die Sinnenfreude. Der Schmuck und die Stickerei des Gewandes bezeichnen die Tugend, die auf ganz natürliche Weise andere an sie heranzieht, so dass sie bei ihr sein wollen. Ihre anständige Art und Weise symbolisiert die feinfühligste Tugend, andere mit Liebe zu durchdringen. Der Stirnriemen hingegen bezeichnet ihre Zügellosigkeit. Venus wird wie folgt dargestellt: Sie hat ein wohlgestaltetes Gesicht, weder lang noch völlig rund, von mittelmäßiger Fülle, weiß und von gesunder Farbe, unstete Augen, hohe Brüste, blonde Haare, eine modische Frisur mit Locken an den Schläfen und schöne, mit Edelsteinen bestickte Kleider.“<sup>88</sup>*

Boccaccio beschreibt in seiner *Genealogia Deorum Gentilium*, dem populären Mythenhandbuch der Renaissance<sup>89</sup>, die Attribute der Venus:

*“[...] Zusätzlich nimmt sie Tauben unter ihre Vormundschaft, was auf folgende Weise zustande gekommen sein soll: Als Mars und Venus einmal in den Feldern herumtollten, begannen sie einen Wettstreit, um herauszufinden, wer von ihnen die meisten Blumen pflücken könne. Es schien so, als ob Cupido dank seiner Flügel die meisten sammeln würde. Doch dann sah Cupido, wie die Nymphe Persistera Venus anbot, ihr zu helfen, und verwandelte sie aufgebracht in eine Taube. Venus nahm das transformierte Mädchen augenblicklich unter ihren Schutz, daher kommt es, dass der Venus Tauben zugewiesen werden. [...] Theodontius sagt, dass Persistera von Geburt an unter den Korinthern als Mädchen bekannt war, dass sie aber noch viel berühmter als Prostituierte wurde. [...] Persistera bedeutet auf Griechisch „Tauben“. Diese Tauben werden unter die Obhut der Venus gestellt, weil sie Vögel sind, die sich häufig paaren und sich fast ständig vermehren; deshalb hält man sie wegen ihrer häufigen Paarung als der Venus hörig [...] Deshalb sagt man, dass die Libidinösen unter der Regentschaft der Venus stehen, weil sie immerzu in Lüstereien verwickelt sind, die zum Metier der Venus gehören. Ein Planetenwagen ist ihr darum zugeschrieben, weil sie, wie andere Planeten, ihre Bahn in einer kontinuierlichen Bewegung zieht. Dass der Wagen von Schwänen gezogen wird, kann mehrere Gründe haben: entweder, weil ihre weiße Farbe für die weibliche Pracht steht<sup>90</sup> oder weil sie so süß singen, vor allem kurz vor*

---

Birett gezeigt. Vgl. Isidor. Etymologiae. Vercelli, Bibl. Capitolare, ms. 202, fol. 90<sup>v</sup> (vermutlich aus dem 12. Jahrhundert). Siehe hierzu Hülsen-Esch 2006, S. 219.

<sup>87</sup> Hauber 1916, S. 134f; ALgrM, 1924/37, S. 210.

<sup>88</sup> Ackermann 2009, S. 263, 265.

<sup>89</sup> Zu diesem Werk: Blume 2000, S. 112-117.

<sup>90</sup> Boccaccio 2011, S. 392-394: *“Currus autem Veneri designator, quia sicuti ceteri planete, per suos circulos circumagitur motu continuo. Quod a cignis eius trahatur currus, duplex potest esse ratio, aut quia per albedinem significant lautitiam muliebrem, aut quia dulcissime canant, et maxime morti propinqui, ut demonstretur amantum animos cantu trahi, et quod cantu amantes fere desiderio nimio morientes passionis explicent suas.”*



*ihrem Tod, dass dieser Gesang sehr anziehend auf Liebende wirkt und dass Liebende, die fast in ihrem exzessiven Begehren vergehen, ihre Gefühle durch Gesang ausdrücken.*

*Die Myrte wird ihr zugeschrieben, weil sie entweder, wie Hrabanus Maurus sagt<sup>91</sup>, von der Küste stammt und man auch von der Venus sagt, dass sie aus dem Meer stamme, oder, weil ihrem Duft nachgesagt wird, dass er Liebe provoziere. Oder auch, wie Ärzte sagen, weil sie viele gute Dinge für Frauen bewirkt oder weil aus ihren Beeren eine spezielle Substanz gewonnen werden kann, um die Leidenschaft anzuregen und sie dann zu verstärken. Dies bestätigt der Poet Sutrius, der die Prostituierte Glycon wie folgt einführt: „Bringt mir Myrte, damit ich mich energischer in die Arme von Venus werfen kann.“ Die Rose wird als ihre Blume bezeichnet, weil sie so einen süßen Duft hat.“<sup>92</sup>*

Ein weiteres Attribut ist der Spiegel<sup>93</sup>, der für die Schönheit steht. Gelegentlich wird ein Garten als Ort der Erholung und Freude bzw. ein Liebesgarten als Ort für körperliche Vergnügungen und Ausschweifungen gezeigt.<sup>94</sup> Denn zu den Venuskindern gehören auch Liebende, Tänzer und Musikanten.<sup>95</sup> Laute, Harfe, das Psalterium (Urform der Zither) und die Fiedel waren im 14. und 15. Jahrhundert hauptsächlich Amateurinstrumente, die in jeder gesellschaftlichen Schicht verwendet wurden und deshalb auch auf Venuskinder-Bildern zu sehen sind. Auch die Form des Dudelsackes hat Künstler schon früh zum Einsatz als sexuelle Anspielung angeregt.<sup>96</sup> Einen Bezug zur fleischlichen Lust stellen weiterhin die häufig dargestellten Badehäuser her. Denn Bedingung für eine erfolgreiche Werbung war die Körperhygiene. Für beide Geschlechter galt, sich vom "Geruch des Bocks" zu befreien, um das Objekt der Begierde nicht durch unerotische Düfte zu vertreiben. Ein Zitat aus dem Rosenroman, mit dem Frauen zur Intimhygiene und -rasur angehalten werden, macht dies deutlich:

*"Und als ein gutes Mädchen halte sie die Kammer der Venus sauber; wenn sie ordentlich und wohlerzogen ist, lässt sie da herum keinerlei Spinnweben, das sie nicht verbrennt oder rasiert, ausreißt oder auskebrt, so dass dort kein Moos zu pflücken ist."<sup>97</sup>*

Badehäuser waren vor allem in großen Städten angesiedelt. Obwohl sie strengen Regeln unterlagen, wurden sie oft zum Ort des erotischen Erlebens. In einer entspannten Atmosphäre fiel es besonders leicht, Kontakte zu knüpfen. Und die Aufforderung zu einem gemeinsamen Bad kam häufig einer Aufforderung zum gemeinsamen Liebesspiel gleich. Gemischtgeschlechtliche Badehausszenen auf Venuskinder-Darstellungen stehen daher immer in einem amourösen Zusammenhang. Neben der Sexualität aus rein fleischlichem Genuss galt auch die Völlerei als Sünde. Denn sie verursachte nach Auffassung der Kirche ebenfalls eine Trübung der Seele. Deshalb finden sich Venuskinder häufig in der Nähe von Speisen und Getränken – sei es im Badehaus, an einem Tisch oder beim Picknick.

<sup>91</sup> Maurus, 19.6.

<sup>92</sup> Boccaccio 2011, S. 394: "Mirtus autem ideo Veneri dedicata est, quia, ut ait Rabanus, a mari dicta est, quia nascatur in litoribus, et Venus in mari dicitur genita; seu quia odorifera sit arbor et Venus odoribus delectantur; seu quia huius arboris odor credatur a non nullis venereal suadere; seu, physici dicunt, eo quod ex ea multa mulierum commoda fiant; seu quia ex bacis eius aliquod compositum fiat per quod excitatur libido ac etiam roboratur, quod fidentur testari Futurius poeta comedus, dum Dygonem meretricem inducit dicentem: 'Mirtinum michi affers quod veneri armi occursem fortincula', etc. Rosa vero ob id illius flos dicitur, quia suavis sit odoris." Fulgentius: Mythologies 3.8.124-125. In diesem Text schreibt Boccaccio 'Futurius' statt 'Sutrius' und 'Dygon' statt 'Glycon'.

<sup>93</sup> Der Spiegel wird in der Regel als konkaves Objekt dargestellt, weil er sonst nicht als solcher erkennbar wäre und wie eine Scheibe wirken würde.

<sup>94</sup> Zum Thema des Liebesgartens siehe Watson 1979; Smith Favis 1974.

<sup>95</sup> Vincent de Beauvais legt in seinem *Speculum Naturale*, Buch XV, Kap. 45, dar, dass Venus über die Lieder, die süße Redeweise und das Liebesverlangen regiert. Siehe auch Trottein 1993, S. 18.

<sup>96</sup> Kluth 1998, S. 539-546.

<sup>97</sup> de Lorris, Guillaume/de Meun 1976-1979, S. 731.

#### 1.4.6 Merkur

Nur wenige römische Gottheiten haben solch eine vielgestaltige Bedeutung wie der Merkur. Die Vielfalt und Unterschiedlichkeit seiner Ämter und Aufgaben sowie die widersprüchlichen Aussagen über seine Herkunft führten schon in der Antike zu einer Bedeutungszergliederung.<sup>98</sup> Seit dem Spätmittelalter gehen zahlreiche Darstellungen auf Boccaccios *Genealogia Deorum Gentilium* zurück. Darin wird Merkur als Herold der Götter und Deuter von deren Worten bezeichnet. Gleichzeitig hebt der Dichter seine Schnelligkeit hervor, die durch die Beigabe der Flügelschuhe (*talaria*) symbolisiert ist. Er benennt zudem dessen Fähigkeit, Schlaf zu nehmen oder zu geben – zum Ausdruck gebracht durch den *Caduceus*, um den sich zwei Schlangen winden. Auch Michael Scotus beschreibt den Merkur in seinem *Liber de signis*:

*„Merkur wird als junger Mann dargestellt, der bereits einen Bart hat, weil er schneller seine Bahn vollendet als Sol und Venus. Er bezeichnet die Weisen, die gewissermaßen den Alten ähnlich sind, und zum Teil die Schwermütigen. Deshalb symbolisiert die mit Edelsteinen besetzte Krone eine geistliche Prälatur, ein Bistum oder eine Abtei usw. Die Kürze der Haare aber deutet auf die Tonsur eines Klerikers. Das Zepter bezeichnet Macht und Herrschaft über viele, die unter seiner tugendhaften Herrschaft in Würde leben. Das Buch symbolisiert Weisheit. [...] Merkur wird wie folgt dargestellt: Er hat ein in jeder Hinsicht durchschnittliches Gesicht, rote und ein wenig igelhafte Haare. Er trägt einen Umhang um Hals und Oberkörper sowie einen Stab mit doppelten Zweigen ohne Laub und ein geschlossenes Buch in den Händen.“<sup>99</sup>*

Sofern der Planetengott den Himmel auf der Darstellung mit einem Wagen durchfährt, wird ihm als Zugtier häufig ein Paar Hähne beigegeben.<sup>100</sup> Als Götterbote aus der antiken Mythologie symbolisiert er das Prinzip der Vermittlung. Dementsprechend verweisen seine Kinder auf Material-, Wissens- und Kommunikationstransfer. Sie repräsentieren den Handel und die Kaufmannschaft (Material-Transfer), üben handwerkliche Berufe aus, wie Goldschmied, Orgelbauer oder Uhrmacher, alternativ sind sie Vertreter der sieben freien Künste (u.a. Astronom, Mathematiker) oder der bildenden Künste (Maler, Bildhauer). Obwohl diese Berufe sehr breit gefächert sind, teilen sie doch die Verbindung von *arte* und *ingegno*, also technische Fähigkeiten und ein angeborenes Talent.<sup>101</sup>

Die soziale Anerkennung der Künstler war häufig an ihren geschäftlichen Erfolg gekoppelt. Dieser kommerzielle Aspekt ist in verschiedenen Serien dadurch dargestellt, dass die Merkurkinder ihre Waren an Ständen feilbieten, z.B. in den Baccio Baldini-Kupferstichen, deren erste Serie 1464 entstand (siehe Abb. 8.3-8.16), und denen der *De Sphaera Estense* (vor März 1466, Abb. 8.54-8.67).

Zudem gilt Merkur als der für Gelehrte zuständige Planet.<sup>102</sup> Deshalb befindet sich unter seinen Kindern meist ein Rechner, Lehrer (Wissenstransfer), Schreiber, Redner (Kommunikationstransfer) oder manchmal ein Arzt. Gelegentlich werden auch Mahlzeiten gezeigt. Diese sind hier jedoch keine leiblichen Freuden, wie sie die Venuskinder genießen, sondern dienen der Zufuhr von neuer Energie für den arbeitenden Körper.

<sup>98</sup> Vgl. Wedel unter dem Stichwort „Mythographie“ in RE, 1912, Sp. 1352-1374. Der Autor geht von einem überlieferten Götterkatalog aus, dessen Bruchstücke sich u.a. bei Cicero erhalten haben, welcher mehrere Merkure nennt.

<sup>99</sup> Ackermann 2009, S. 265, 267. Die Planetentexte sind ediert nach der lat. Fassung Mss. M und W in Blume 2000 S. 223-225.

<sup>100</sup> „Der Hahn wird der Nacht zum Opfer gebracht, weil er den warmen Tag mit wacher Stimme ruft.“ Siehe Ovid 1957, Band I, S. 81, 455-457.

<sup>101</sup> Geronimus/Waldman 2003, S. 118.

<sup>102</sup> Der Merkur als Gelehrter geht auf babylonische Traditionen zurück, er entspricht dem Gott Nebo. Sez nec 1953, S. 158f.

### 1.4.7 Mond

In der babylonischen Kultur war der Mond ein Symbol von Sin, dem Vater, und stand für das Urbild königlicher Würde und Herrschaft. Er galt als „erhabenster Herrscher“, verlieh das Zepter, war das wichtigste Gestirn, und hatte keinen Herrscher über sich. Sogar Šamaš, die alles sehende Sonne, wurde ihm untergeordnet. Man ging davon aus, dass der Mond in alle Geheimnisse des Kosmos eingeweiht sei und schrieb ihm Milde und Hilfsbereitschaft zu, die ihn u.a. zum Arzt werden ließ. Mehrfach wurde sein Einfluss auf das Wachstum betont und er selbst als Gott der Vegetation bezeichnet.<sup>103</sup>

Wegen seiner wechselnden Gestalt während der einzelnen Mondphasen wurde der Erdtrabant in der griechischen Mythologie weiblichen Gottheiten wie Selene bzw. Artemis, dem mütterlichen Prinzip der Hera, dem Unterirdischen der Persephone oder der Zauberkunst der Hekate untergeordnet.<sup>104</sup> Dementsprechend hieß der Mond „Stern der Selene“, „der Artemis“ etc. Von den Römern wurde die Mondgöttin übernommen und als Monatsgöttin sowie als Beschützerin der Wagenlenker verehrt.<sup>105</sup> Ihr war der Luna-Tempel auf dem römischen Hügel Aventin geweiht.<sup>106</sup> Aus der Zeit der römischen Republik sind nur wenige Berichte über Wunderzeichen, die mit Luna zu tun haben, überliefert. Im Volksglauben kam der Mondgöttin jedoch eine beachtliche Rolle zu: Man schrieb ihr Qualitäten wie das Werden und Vergehen, Wachstum und Fruchtbarkeit zu.<sup>107</sup>

Der Sonnengott Sol und der Mond dienten gemeinsam als bildliche Vorstellung der Ewigkeit (Sonne aufsteigend, Mond herabsteigend). Da beide schnelle Bewegungen am Himmelsgewölbe zu vollführen scheinen, wurden sie bereits früh auf Wagen fahrend dargestellt. Astrologische Schriften der Spätantike und frühen Mittelalters beschreiben den Mond als feucht.<sup>108</sup> Bei Ptolemäus leitet er gemeinsam mit der Sonne die übrigen Planeten, laut Iulianos führt Luna den gesamten Kosmos im Rang einer Königin.<sup>109</sup> Doch wird auch bereits bemerkt, dass der Mond nicht selbst leuchtet, sondern von der Sonne angestrahlt wird<sup>110</sup> und dass er einen proportionierenden, schlankmachenden Einfluss habe.<sup>111</sup> Dem Krebs als Haus des Mondes, mit seinem Panzer und den oft nicht ganz symmetrischen Schwerezeugen verdanken die Krebskinder ihre feste Haut und einen Größenunterschied ihrer Augen.<sup>112</sup> Einen Einfluss auf Schwangerschaft, Körperform, das Gesicht und die Ehe nennen Vettius Valens und Rhetorios.

Die sichtbare Gestalt des Mondes sorgt bei dessen Kindern für ein bleiches und rundes „Mondgesicht“. Valens beschreibt darüber hinaus das Einwirken auf Einnahmen und Ausgaben. Schiffe, Häuser und Reisen.<sup>113</sup> Abū Ma‘shar nennt einen Zusammenhang mit Magie und Dingen, welche die Menschen täuschen. Die Zuordnung zur Geometrie, Geografie und Rechnen dürften jedoch

---

<sup>103</sup> Vgl. HwdA 2005, Sp. 247-250 sowie Schäfer 2004, S. 27ff.

<sup>104</sup> Knappich 1988, S. 54.

<sup>105</sup> Vollmer 2000, S. 6969. Luna hat in der griechischen Mythologie zwei Geschwister. Diese wurden im antiken Rom mit lateinischen Bezeichnungen übernommen: Ihr Bruder ist der Sonnengott Helios (in Rom: Sol), ihre Schwester die Morgenröte Eos (in Rom: Aurora) und ihre Eltern die Titanen Theia und Hyperion.

<sup>106</sup> Der Luna-Tempel befand sich in der Nähe der Heiligtümer der Göttinnen Diana und Ceres. Er brannte 64 v. Chr. nieder.

<sup>107</sup> Holzapfel 2002, S. 380.

<sup>108</sup> Ptolemäus, Iulianos, Rhetorios, Abū Ma‘shar, Alī ibn Abī l-Rijāl. Siehe HwdA, Sp. 247-250.

<sup>109</sup> HwdA Sp. 247f.

<sup>110</sup> Vettius Valens, Rhetorios, Abū Ma‘shar, Alī ibn Abī l-Rijāl. Siehe HwdA, Sp. 247-250.

<sup>111</sup> Schönfeldt 1962, S. 24.

<sup>112</sup> Mueller 2009, S. 280

<sup>113</sup> ebd., Sp. 247-256.

auf einem Fehler beim ursprünglichen Abschreiben beruhen und sich auf den Merkur beziehen.<sup>114</sup> Michael Scotus sagt im *Liber de Signis* über den Mond:

*„Manche Heiden sagen nämlich, dass man vom Mond Körperlichkeit empfangt, so wie von der Sonne Geist und Leben. Und sie sagen, dass Luna die Beschützerin der Wege sei und eine Jungfrau, denn ebenso wie der Weg von sich aus nichts hervorbringt, so auch nicht Luna. [...] Aus diesem Grund wird sie gehörnt dargestellt, denn ebenso, wie Hörner bis zur Krümmung hin beweglich sind, so verändert sich auch das Aussehen des Mondes – zuweilen nach der einen, zuweilen nach der anderen Richtung hin gekrümmt. [...] Sie wird mit zwei brennenden Kerzen oder Fackeln in den Händen dargestellt, von denen die eine das Licht symbolisieren soll, das sie von der Sonne empfängt, und die andere das Licht, welches sie denen unten gewährt. [...] Sie wird auf einem Zweiergespann oder einem Vierergespann dargestellt, wodurch die Geschwindigkeit ihres Umlaufs dargestellt ist, der schneller ist, als der der Sonne. [...] Manche aber sagen, das Zweiergespann sei ein Paar sich von Wiesenkräutern ernäbrender Ochs, weil nämlich Luna selbst beständig von Zunahme oder Abnahme betroffen ist. So, wie nämlich die Richtung des Karrens geändert und er be- oder entladen wird, so erduldet auch das Ochsengespann beständige Mühen, indem es den Karren zieht, sei er nun leer oder beladen. [...]“*<sup>115</sup>

Später galt der Mond als Verursacher von Geisteskrankheiten und man sagte seinem Schein eine krankheitsbildende Wirkung nach.<sup>116</sup> Häufig wurde festgehalten, dass Luna Beherrscherin des Elementes Wasser sei.<sup>117</sup> Diese Verbindung führte auch zu weniger schmeichelhaften Darstellungen. In einer Handschrift des italienischen Astrologen Andalò di Negro (1260-1334) präsentieren sich die Planetengötter in reichen Gewändern. Lediglich der Mond wird als Bademädchen gezeigt (Abb. 2.15-2.21). Seine niedrige soziale Position dient hier offensichtlich dazu, diesen Planetengott an eine niedrige gesellschaftliche Schicht zu binden.<sup>118</sup>

Weitere Tätigkeiten, die mit dem Mond assoziiert werden, haben mit dem Wasser zu tun (Fischer, Seefahrer, Badende, Müller) oder spielen auf die Wankelmütig- und Leichtgläubigkeit der Menschen an (Marktschreier, Magier, Taschenspieler, Gaukler, Narren).<sup>119</sup> Ihre ebenfalls oft präsentierte Unstetigkeit und Reiselust hat seine Entsprechung in der schnellen Bewegung und der sich ständig wandelnden Gestalt des Mondes. Lunakinder werden auch als Vogelfänger gezeigt und von ihnen wird einerseits gesagt, dass sie sich nicht gerne unterordnen. Widersprüchlicherweise sind sie jedoch häufig bei Tätigkeiten gezeigt, in denen sie genau dies tun müssen.

<sup>114</sup> HwdA, Sp. 258.

<sup>115</sup> Ackermann 2009, S. 277, 279. Die Planetentexte sind ediert nach der lat. Fassung Mss. M und W in Blume 2000, S. 223-225.

<sup>116</sup> Knappich 1988, S. 54; Brem 2000, S. 148.

<sup>117</sup> z.B. in den Werken von Plinius (23-79 n. Chr.), Macrobius (um 385/390; † vermutlich nach 430) und Marcianus Capella (5. oder frühes 6. Jahrhundert). Thomas von Chantimpre (1201-1266) sah die feucht-kalten Eigenschaften der Mondsubstanz und die Erdnähe als Faktoren für den Einfluss des Mondes auf die Erde. Der Franziskaner-Prediger Berthold von Regensburg deutete die Mondflecken als Wasserstellen, die durch die Tränen Mariens entstanden seien. Vgl. Bialecka 2008, S. 29. Nach Konrad von Megenberg (1309-1374 ist der Mond Vater und Meister aller Feuchtigkeit: „[...] denn alle Feuchtigkeit nimmt zu, wenn der Mond wächst, ob sie nun an verbundenen oder an Einzel-dingen ist. Auch alle Schmerzen, die mit Feuchtigkeit zusammenhängen, mehren sich, wie die Wassersüchte und sämtliches Krank-sein. Und deshalb sind die Körper mancher Tiere stärker, wenn der Mond zunimmt, als wenn er abnimmt, wie man an den Wölfen sieht. Denn sie jagen mehr als zu anderer Zeit und die Giftschlangen sind dann schädlicher als zu anderer Zeit. Das Haar wächst auch zu dieser Zeit mehr als zu anderer, und so lange sich der Mond von Osten bis zur Himmelsmitte bewegt, so lange geben alle Meerestiere und alle Raubtiere aus ihren Wohnungen. Und wenn der Mond sich zu seinem Untergang neigt, dann verbergen sie sich. Wisse, dass die Vollmondnacht, wie Aristoteles sagt, wärmer ist als andere Nächte. Das geschieht deshalb, weil der Mond dann einen größeren Schein hat. Der Sternseher Albumasar spricht. „Wenn ein Mensch nachts lang im Mondschein sitzt oder schläft, so wird er träge und bekommt Kopfschmerz. Fällt der Mondschein auf das Fleisch toter Tiere, so macht er's ungenießbar.“ Zit. nach Bauer 1937, S. 132, sowie Blume 2009.

<sup>118</sup> Blume 2009.

<sup>119</sup> Schönfeldt 1962, S. 51f.

## 1.5 Verwandte Bildkonzepte

### 1.5.1 Die vier Elemente, Temperamente und Jahreszeiten

Eine Reihe von Motiven, die im Rahmen der *Planetenkinder*-Umsetzungen vorkommen, stammen aus „benachbarten“ Bildtraditionen und sind von archetypischer Qualität: Die vier Elemente (Feuer, Wasser, Erde, Luft) wurden seit hellenistischer Zeit analysiert.<sup>120</sup> Erste Ansätze finden sich bei Empedokles (um 490–430 v. Chr.), der für jeden Körperteil eine besondere Mischung der Elemente annimmt. Platon (427–347 v. Chr.) leitet verschiedene Krankheiten von der jeweiligen Verteilung und Beschaffenheit der Galle ab.<sup>121</sup> Die eigentliche Humorallehre wurde jedoch zuerst im *Corpus Hippocraticum* (um 400 v. Chr.) des Hippokrates-Schülers Polybos niedergeschrieben.<sup>122</sup> In deren Kapitel *De natura hominis* ist die Vierzahl der menschlichen Körpersäfte festgelegt und zu Gesundheit sowie Krankheiten des Menschen in Verbindung gesetzt.<sup>123</sup> Sie unterscheidet vier Körpersäfte, die für die körperliche und seelische Beschaffenheit des Menschen verantwortlich gemacht wurden: das Blut (*sanguis*), die gelbe Galle (*cholus*), die schwarze Galle (*melas cholus*) und den Schleim (*phlegma*).<sup>124</sup> Dem entsprechend gab es die Personifikationen des Sanguinikers, des Cholerikers, des Melancholikers und des Phlegmatikers.

Avicenna verfeinerte die Temperamente-Theorie im 11. Jahrhundert noch einmal in seinem *Kanon der Medizin*. Mit dem wachsenden Interesse am Individuum im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit sowie der damit verbundenen Neubesinnung auf das Diesseits wurde die Temperamenten-Lehre erneut populär. Zunächst in Latein, später auch in den Volkssprachen lieferten zahlreiche Schriften Beschreibungen der damit verbundenen vier Menschentypen. Jedem Temperament waren dabei in Wort oder/und Schrift sowie Bild charakteristische physische und psychische Eigenschaften zugeordnet, welche seine Natur und Wesensart umfassend beschreiben.<sup>125</sup> Die antiken Zuordnungen physischer und psychischer menschlicher Eigenschaften blieben im Mittelalter bestehen. Das Interesse an der Komplexionslehre klang jedoch ab. Zwar wurden die vier Menschentypen weiterhin in vielen Schriften besprochen, aber nicht mehr wesentlich um weitere Merkmale erweitert.<sup>126</sup>

Häufig sind die vier Temperamente mit den vier Elementen, den Winden, Tages- und Jahreszeiten sowie den Lebensaltern in Verbindung gebracht worden: der Sanguiniker (vom Blut erwärmt) mit der Luft, dem Frühling, dem Morgen und der Jugend; der Choleriker (von der gelben Galle erhitzt) mit dem Feuer, dem Sommer, dem Mittag und dem Mannesalter; der Phlegmatiker (voll kalten Schleims) mit dem Wasser, dem Winter, der Nacht und dem Greisenalter und schließlich der

---

<sup>120</sup> Ursprünge der Lehre der vier menschlichen Temperamente (Vier-Säfte-Lehre) finden sich vermutlich schon im Alten Ägypten, sicher aber in der Elementenlehre des Empedokles (490–430 v. Chr.), der verschiedene Mischungsverhältnisse im Blut benannte und diese voneinander abgrenzte. Siehe Flashar 1966, S. 57, 116.

<sup>121</sup> Platon: *Timaios*, 40. Kap., 84 c 8 – 86 a 8; online unter: <http://12koerbe.de/pan/timaios9.htm> [Abrufzeitpunkt: 22.08.2016, 11:09 Uhr].

<sup>122</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 16.

<sup>123</sup> Kapfer 1936, S. 20.

<sup>124</sup> Wenn im Körper eines Menschen das Blut überwog, sorgte das für ein sanguinisches Temperament. Die gelbe Galle verursachte ein cholerisches, die schwarze Galle ein melancholisches und der Schleim ein phlegmatisches Temperament. Zu den vier Temperamenten siehe Lütke Notarp 1998, passim.

<sup>125</sup> Die erste allgemeine Studie zur Darstellung der vier Temperamente in der Kunst stellte Joan Evans im Jahr 1939 bereit. Diese gab einen generellen Überblick über alle Jahrhunderte und konzentrierte sich stark auf psychologische Aspekte. Siehe Evans 1939. Zum Forschungsstand weiterer Einzeluntersuchungen siehe Lütke Notarp 1998, S. 12–15 und zum geisteswissenschaftlichen Hintergrund sowie der ikonographischen Tradition ebd. S. 36–70.

<sup>126</sup> Lütke Notarp 1998, S. 41–44.

Melancholiker (beherrscht von der schwarzen Galle), mit der Erde, dem Herbst, dem Abend und dem späten Alter.<sup>127</sup>

*„Mit diesem System von Körpersäften + Qualitäten + Elementen + Jahreszeiten + Lebensaltern ist bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. eine theoretische Grundlage geschaffen, auf der sich die Unterscheidung von Menschentypen entwickeln konnte [...] In diesen Entsprechungen manifestiert sich ein bestehendes und allumfassendes Gesetz der Ordnung der Welt.“<sup>128</sup>*

### 1.5.2 Monatsbilder/Monatsarbeiten

Auch zwölfteilige Zyklen von Monatsdarstellungen, visuelle Repräsentationen der Monate des abendländischen Kalenders, sind seit der Antike bekannt.<sup>129</sup> Bereits in frühen Hochkulturen war der zeitliche Jahresrhythmus durch Darstellungen der Jahreszeiten und/oder Tierkreiszeichen verbildlicht worden.<sup>130</sup> Dabei gab es zunächst zwei Überlieferungsstränge: Während die griechische Tradition die Abfolge heidnisch-liturgischer Ereignisse im Jahresverlauf als (oft illustrierte) Festkalender dokumentierte, bestand die römische Tradition in Personifikationen landwirtschaftlicher Arbeiten. Als solche waren sie häufig dekorative Ausstattungselemente römischer Villen.

Als nach Cäsars Kalenderreform von 46 v. Chr. der Mond- durch den Sonnenmonat abgelöst worden war, konnten die landwirtschaftlichen Planungs- und Organisationsvorgänge, die stets vom Sonnenjahr abhängig sind, auch in einer Art strukturierendem Erinnerungskalender bildlich umgesetzt werden. Bereits aus den ersten nachchristlichen Jahrhunderten sind Repräsentationen einzelner Monate bekannt, die zeigen, wann im Jahresverlauf welche Arbeiten auszuführen sind (Abb. 1.3). Als klassisches Thema der vormodernen europäischen bildenden Kunst finden sie sich an prominenten Stellen von Bildprogrammen gotischer Kathedralen, spätmittelalterlicher Buchmalerei und profanen Wandschmucks der frühen Neuzeit (Abb. 1.6-1.9). Beide Darstellungsformen existierten zu allen Zeiten parallel und beeinflussten einander ikonographisch. Sie sind untrennbar mit dem Kalender verbunden. Denn jede Jahreszeit beinhaltet automatisch drei Kalendermonate.

Monatsbilder stehen zudem häufig in enger Verbindung mit den Darstellungen der Planeten und der zwölf Tierkreiszeichen. Während die Monatsbilder jeweils den Zeitraum vom ersten bis zum letzten kalendarischen Tag des Monats umfassen, liegen den Darstellungen der zwölf Tierkreiszeichen die Entsprechungen am Firmament, die die Sonnenbahn auf der Ekliptik kreuzen und jeweils um den 20./21. eines Monats beginnen, zu Grunde. Einzelne Bildelemente oder Bildpersonal mit spezifischen Tätigkeiten finden sich in mehreren dieser Gattungen. So tritt der Bauer beispielsweise sowohl in Jahreszeiten-, Monats- und Tierkreiszeichen-Darstellungen auf, aber auch als Planetenkind des Saturns. Jagdszenen und weitere Motive kommen ebenfalls in unterschiedlichen Bildkonzepten und Kontexten vor.

### 1.5.3 Dekan-Bilder

Eine Sonderrolle spielen die Dekan-Bilder. Hierbei wurde jedes der zwölf, jeweils 30° eines Kreises einnehmenden, Tierkreiszeichen in drei Abschnitte zu jeweils 10° (Dekane) unterteilt und jedem dieser Teilbereiche eine Personifikation zugewiesen, die den Beschreibungen aus dem ersten

<sup>127</sup> Schöner 1964, S. 17-58.

<sup>128</sup> Lütke Notarp 1998, S. 37.

<sup>129</sup> Einen allgemeinen Überblick zu Monatsdarstellungen geben u.a. Strohmaier-Wiederanders 1999; Gravenkamp 1949; Achilles 2003; Adler 1998, S. 623-628; Hansen 1984; Henisch 1999; Hourihane 2007; Webster 1938.

<sup>130</sup> Zu diesen Tierkreiszeichen in der Antike siehe einführend Gundel 1992.



Kapitel des sechsten Buches des Abū Maʿšar entsprach.<sup>131</sup> Dieses Kapitel behandelt ausführlich alle 36 Dekane. Dabei ergeben sich insgesamt 108 Einzelbilder. Diese haben in Handschriften, z.B. des Georgius Zothorus Zaparus Fendulus (siehe Kap. 2.10.1), in der Dichtung und bildenden Kunst ein reiches Nachleben entfaltet. Ihre Ikonographie wurde in jüngerer Zeit von der polnischen Wissenschaftlerin Ewa Śnieżyńska-Stolot herausgearbeitet.<sup>132</sup>

Eine Kombination aus Monatsbildern und Dekanbildern findet sich z.B. in den Darstellungen der *Sala dei mesi* im *Palazzo Schifanoia* von Ferrara (Abb. 1.10).<sup>133</sup> eine Verbindung von Tierkreiszeichen und mythologischen Geschichten im *Palazzo dei Penitenzieri* in Rom (wegen massiver Beschädigungen nur fragmentarisch erhalten, siehe Abb. 1.11) sowie dem *Palazzo d'Arco* in Mantua (Abb. 1.12-1.13).<sup>134</sup> Auf solche Spezialformen kann innerhalb der vorliegenden Untersuchung leider nicht eingegangen werden, diese würden umfassende eigenständige Studien erfordern.

## 1.6 Der Begriff Serie/Zyklus

Mit dem Begriff *Serie*, der Begriff *Zyklus* wird im Folgenden synonym verwendet, ist die thematische Einheit mehrerer Einzeldarstellungen gemeint, die zu einer Folge verbunden sind. Dabei bauen die einzelnen Werke nicht zwingend aufeinander auf, sondern stehen inhaltlich parallel nebeneinander. Sie sind sowohl durch das übergeordnete Thema als auch durch Bildregeln miteinander verbunden. Bei letzteren handelt es sich um ikonografische Merkmale, die in jedem Werk der Serie erkennbar umgesetzt sein müssen. Hierfür gibt es konstante Elemente, z.B. eine gleichartige räumliche Aufteilung der Bildwerke sowie die Zuweisung klar abgegrenzter Bildräume an bestimmtes Bildpersonal und variable Komponenten. Durch die Einhaltung der Bildregeln wird für die gesamte Serie eine verbindende ästhetische Wirkung erzielt. Quantitative Gliederungseinheiten sind kosmische und biblische Zahlen (drei, vier, sieben, zehn und zwölf), bei den in dieser Studie zu untersuchenden *Planetenkinder*-Darstellungen umfasst eine Serie jeweils sieben Einzelwerke.<sup>135</sup>

*„Klassifikationssysteme, wie die der zyklischen Gliederung, helfen dabei, alle Erscheinungen als Teil eines Ganzen und einer ebenso umfassenden Ordnung zu begreifen und zu kategorisieren: So besteht die Welt aus vier Weltteilen, über die aus vier Himmelsrichtungen vier Winde wehen. Das Jahr teilt sich in vier Jahreszeiten und zwölf Monate, der Tag in vier Tageszeiten. Beeinflusst ist das irdische Geschehen von den sieben Planeten, denen zwölf Tierkreiszeichen zuzuordnen sind. [...] Sein Leben [das des Menschen] wird in vier, sieben oder zehn Lebensalter gegliedert; [...] seine Physiognomie und sein Charakter offenbaren sich in den vier Temperamenten; in seinem Verhalten kann er sich an den sieben Tugenden orientieren oder einem der sieben Laster verfallen sein, und schließlich äußert sich sein Intellekt in den sieben freien Künsten.“*<sup>136</sup>

Die Zyklen reflektieren ein übergreifendes Analogiedenken, die Ähnlichkeit ihrer Motive macht sie miteinander vergleichbar. Dieser Umstand drückt sich in der Kopplung und Zusammenfügung verschiedener Bildformen und -motive sowie in bildlicher Kongruenz aus. Ein Motiv wird hierbei für verschiedene Inhalte genutzt.

---

<sup>131</sup> Grundlegend zum Text des Abū Maʿšar mit Edition und Übersetzung des Kapitels 6,1: Boll 1967. Zu den Dekanen und Dekanbildern des Zodiaks: Gundel 1936. Zu den astrologischen Handschriften des Mittelalters: Saxl 1953.

<sup>132</sup> Śnieżyńska-Stolot 1998, 2002, 2003.

<sup>133</sup> Warburg 1912, S.459-481 und S. 627-644. Vgl. auch Bertozzi 2002.

<sup>134</sup> Zu den antiken Quellen dieser Zyklen und eine einführende Bibliografie siehe Rodolfini 1989, S. 3-10.

<sup>135</sup> Zum Zahlen-Symbolismus siehe Meier 1975; Meier/Suntrup 1987.

<sup>136</sup> Lütke Notarp 1998, S. 28.

## 2 Tradition und Entwicklung des Planetenkinder-Begriffs

### 2.1 Die beiden grund- und gegensätzlichen Thesen

Zur Frage, seit wann es den Begriff *Planetenkind* gibt und wann genau zum ersten Mal die Planeten mit ihren Kindern bildnerisch umgesetzt wurden, gibt es zwei unterschiedliche Thesen. Anton Hauber, der die erste größere Studie zu den *Planetenkinder*-Darstellungen verfasste, ging davon aus, dass sich diese auf „die in süddeutschen Städten entstandenen Bilderfindungen in feinen Federzeichnungen und auch in den seit etwa 1430 verbreiteten neuartigen Blockbüchern“ zurückführen lassen.

*„Das Rohmaterial, aus dem sie gebildet wurden, ist, ebenso wie bei der Literatur, im Orient zu suchen. [...] Das klassische Altertum hat für Planetendarstellungen keine eigenen Typen geschaffen; es hat seine Hauptgötter und orientalischen Astralgötter einander gleichgesetzt. Diesen Zusammenhang zwischen asiatischer Urgestalt und der durch die hellenistische Kulturwelt dem Mittelalter überlieferten Darstellung klar herausgestellt zu haben, ist das Verdienst Saxls.“<sup>137</sup>*

Der hier gewürdigte Fritz Saxl stellte später eine Arbeitshypothese auf, nach der im Orient jedem Planeten sieben Berufe zugeschrieben waren und dass dazu auch bereits Verbildlichungen existierten.<sup>138</sup> Diese seien im 13. und 14. Jahrhundert europäisiert worden und zwar in zunächst ähnlich strenger Weise im *Palazzo della Ragione* von Padua (siehe Kap. 4.2). Im Zuge der Popularisierung der Astrologie ab ca. 1400 seien diese Bilder dann zu jeweils einem Gesamtbild pro Planet kompiliert und im Laufe der Zeit genreartig ergänzt oder verändert worden. Bei allem sieht Saxl eine gemeinsame spätantike Tradition von Orient und Okzident. Er zeichnet den Weg vom antiken kaiserlichen Rom nach Spanien (Isidor), Montecassino (Hrabanus Maurus) und Florenz nach Bagdad sowie der Türkei nach und sieht eine Rückwanderung der Darstellungen vom Orient nach Spanien, Frankreich, Deutschland und Italien. Dementsprechend folgert er, dass die mittelalterlichen *Planetenkinder*-Darstellungen indirekte Nachkömmlinge illustrierter spätantiker astrologischer Enzyklopädien seien.<sup>139</sup> Auch sein Mentor Aby Warburg hatte sie als antike Überbleibsel gesehen und in einem Brief an Saxl geschrieben:

*„Diese Frage, das kann ich Ihnen ganz genau sagen, nachdem ich mich schon viele Jahre mit ihr beschäftigt habe, verlangt etwas ganz anderes als einen Nachweis der orientalischen Vermittlung. Die Planetenkinder sind echt spätantike Überbleibsel, und zwar der Ptolemäus-Illustration (Tetrabiblos)“.<sup>140</sup>*

Deren weiteren Weg im Mittelalter sah Warburg ebenfalls über den Orient:

*„Ihre Kastltheorie ergibt also gar keine eigenständige Lösung“, sondern beweist nur die Fortdauer des bekannten antiken Schemas, in das jedoch in den arabischen Handschriften Berufsarten eingefügt sind, die der echten Antike ganz fern stehen. Dagegen ist Ihre Theorie von der orientalischen Verkleidung der Planeten sachlich richtig, interessant und weite Perspektiven eröffnend.“<sup>141</sup>*

---

<sup>137</sup> Hauber 1916, S. 261f. Der Autor verweist hierbei auf Saxl 1912, S. 151-177.

<sup>138</sup> Saxl 1919, S. 1016.

<sup>139</sup> Saxl 2007, S. 278; Seznec 1953.

<sup>140</sup> Brief von Aby Warburg an Fritz Saxl vom 22. Februar 1912. Vielen Dank an Thomas Helbig, der eine Kopie der betreffenden originalen Briefseite herausgesucht und mir zur Verfügung gestellt hat.

<sup>141</sup> Brief von Aby Warburg an Fritz Saxl im Dezember 1911. McEwan 1998, S. 24f.



Dabei stützte er sich auf astral-magische Texte, wie zum Beispiel auf den einflussreichen arabischen Traktat *Picatrix* sowie auf die im Auftrag des Königs Alfonso X. (genannt „der Weise“) zwischen ca. 1250 und 1284 angefertigten, den *Picatrix* teils rezipierenden, Manuskripte mit ihren Illustrationen zu Planeten, Dekanen und Sternbildern (siehe Kap. 2.7, 2.8). Von diesen hatte Warburg selbst im Jahr 1911 das *Libro de Astromagia* (Cod.Reg. 1283<sup>a</sup>) im Vatikan wiederentdeckt.<sup>142</sup> Heinz A. Strauß ergänzte, „dass die Verbindungslinie vom Orient zu den mittelalterlichen Darstellungen nicht einzig in bildlichen Überlieferungen gesucht werden darf“, weil sich die mittelalterlichen Serien nicht nur mit Berufen befassen, sondern sichtbar auch die textlichen Lehren der Astrologie präsentieren würden.<sup>143</sup>

Im Gegensatz dazu sieht Dieter Blume die astrologische Tradition Europas in den ersten Jahrhunderten des Christentums als vollständig unterbrochen an.<sup>144</sup> Er stellt fest, dass die Planetenbeschreibungen der aus dem Arabischen übersetzten Bücher viel detaillierter sind als die aus der Antike überlieferten Mythen und findet es nicht verwunderlich, dass „neben Planetendarstellungen, die sich direkt auf die antike Mythologie bezogen auch solche entstanden, deren Ikonographie sich direkt aus arabischen Übersetzungen speiste“. <sup>145</sup> Hierbei verweist er auf Georgius Fendulus, der in den 1230er-Jahren Texte zu den sieben klassischen Planeten und dem Tierkreis aus dem *Introductorium in astronomiam* von Abū Maʿšār übernahm und dessen vergleichsweise kurzen Texte von Serien ganzseitiger Miniaturen der Planeten begleitet waren. Diese zeigen die sieben klassischen Planeten als Herrscher in königlichen Gewandungen, wodurch ihre astrologische Macht direkt ablesbar wird (siehe Kap. 2.10.1 und Abb. 2.8).<sup>146</sup> In Bezug auf den *Liber introductorius* von Michael Scotus stellt er fest, dass dessen Rezipienten durch seine Beschreibung und Darstellung sofort eine Vorstellung der Planeten und ihrer Einflüsse bekamen und dass die Verbindung zu den antiken Göttern definitiv verbrannt gewesen sei. Selbst für gebildete Leser sei es nicht möglich gewesen, diese Verbindung herzustellen: „So in the field of planetary astrology, there was in fact no survival of the pagan gods!“<sup>147</sup>

Allerdings waren die Eigenschaften der Planetengötter nie in Vergessenheit geraten. Sie wurden seit der Antike in Listen gesammelt, archiviert und von Autoren des Mittelalters erweitert. Aufstellungen der Planeteneigenschaften von Autoren wie Dorotheos von Sidon (1. Jh. n. Chr.), Ptolemäus (1—179), Antiochus (2. Jh. n. Chr.), Vettius Valens (120-175), Rhetorius (6. oder frühes 7. Jh.), Al-Kindi (um 800-873) und Abū Maʿšār (787-886) finden sich z.B. im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens.<sup>148</sup> Attribute, die den Planetengöttern an zahlreichen Bauwerken des Mittelalters beigegeben wurden, zeigen ganz deutlich entsprechende Übernahmen.<sup>149</sup>

Im Zusammenhang mit dem Beginn der *Planetenkinder*-Tradition nennt Blume die so genannten *Planetenkinderverse* des Mönchs von Salzburg.<sup>150</sup> Dieses unillustrierte Gedicht entstand in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhundert. Doch zu diesem Zeitpunkt gab es bereits eine stabile Tradition astrologischer Literatur wie auch bildlicher Zeugnisse, die die Eigenschaften menschlicher Individuen unter bestimmten Sterneneinflüssen thematisierten. Daher wird nachfolgend der Versuch unternommen, deren Entwicklung, die erstmalige Verwendung des Begriffs *Planetenkinder* und die

<sup>142</sup> Pfisterer 2001, Nr. 2, online: <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2001/2/5609/> [abgerufen am 04.08.2016, 13:59 Uhr].

<sup>143</sup> Strauß 1925, S. 48.

<sup>144</sup> Blume 2000, S. 8-17; Blume 2009, S. 129-150.

<sup>145</sup> Blume 2000, S. 18-26, S. 158f.

<sup>146</sup> Blume 2009, S. 130.

<sup>147</sup> ebd., S. 136.

<sup>148</sup> HwdA Band 7, Sp. 75-262.

<sup>149</sup> Zur Planeten-Ikonographie siehe Kap 1.4.

<sup>150</sup> Blume 2000, S. 158.

frühesten Darstellungen dieses Themas präziser einzugrenzen. Dabei ist keine vollständige historische Aufarbeitung sämtlicher Quellen intendiert. Stattdessen soll anhand relevanter Text- und Bildzeugnisse dargelegt werden, über welche unterschiedlichen Wege sich astrologisches Wissen im Mittelalter verbreitete, rezipiert, verglichen und weiterentwickelt wurde.

## 2.2 Einfluss der Planetengötter in der Antike – Aratus von Soloi und sein astronomisches Lehrgedicht *Phainomena*

Das Wesen der göttlichen Himmelskörper wurde bereits in der Antike auf die Menschen, deren Charakter, Physiognomie und Gesundheit projiziert. Auch in Griechenland waren Gedichtformen, die sich mit Sterneneinflüssen befassten, beliebt. Der bekannteste Autor dieser Zeit ist Aratos aus Soloi (ca. 310 v. Chr. – †245 v. Chr.). Dieser Gelehrte wirkte vermutlich am Hof des Antigonas Gomatas in Makedonien. Ihm wird das um 270 v. Chr. in griechischer Sprache verfasste Lehrgedicht *Phainomena* (Himmelserscheinungen) zugeschrieben, das als einziges seiner Werke erhalten blieb und in 1154 Hexametern den Sternenhimmel beschreibt.<sup>151</sup> Sein über einen langen Zeitraum hinweg rezipierter und kommentierter Text beschäftigt sich mit dem Auf- und Untergang der Sternbilder wie auch mit den Wetterzeichen. Aratos gestaltete den vermittelten astronomischen Stoff durch Verknüpfungen mit Sternsagen (Katasterismoi) sehr lebendig und machte das Werk dadurch berühmt.

## 2.3 Die *Aratea* des Germanicus

In der Folge wurde das Werk von mehreren Autoren ins Lateinische übersetzt, die es teilweise auch erweiterten. Die Übertragungen von Marcus Tullius Cicero (106-43 v. Chr.)<sup>152</sup>, Claudius Caesar Germanicus (um 15 v. Chr.-19 n. Chr.) und Rufus Festus Avienus (2. Hälfte des 4. Jahrhunderts) wurden im Mittelalter sehr populär. Zahlreiche, seit dem 9. Jahrhundert entstandene Abschriften sind erhalten. Diese wurden häufig mit Darstellungen von Sternbildern, Konstellationen, dem Firmament und Personifikationen von Sonne, Mond und den Planeten illustriert.<sup>153</sup> Zu den Planeten hatte sich Aratus allerdings nur in sieben Zeilen (454-461) geäußert: Am Ende seines Lehrgedichts besprach er Sonne und Mond im Rahmen des Kalenders und der Wetterprognose. Weitere Gestirne nannte er nicht.

Fruchtbarer im Hinblick auf spätere *Planetenkinder*-Darstellungen ist deshalb die in den ersten Jahrzehnten des 1. Jahrhunderts n. Chr. entstandene Nachdichtung *Aratea des Germanicus*. Diese beschreibt u.a. ebenfalls Sternbilder und fügt sie zu Zyklen zusammen. Darüber hinaus liefert der Autor jedoch Textfragmente zu den Planeten.<sup>154</sup> In Fragment ii gibt er die Umlaufzeiten der damals bekannten fünf Planeten (Saturn, Jupiter, Mars, Venus und Merkur) an. In Fragment iv führt er aus, dass der jeweilige Stand eines Planeten in einem bestimmten Tierkreiszeichen das Wetter beeinflussen würde und gibt Beispiele dafür. Konkrete Gestirneinflüsse auf Individuen nennt jedoch auch er nicht und bildlich werden die Planeten lediglich in einer gemeinsamen Darstellung als Büsten gezeigt (Abb. 2.1).<sup>155</sup>

<sup>151</sup> Aratos 2009. Die *Phainomena* orientieren sich an der astronomischen Lehre des Eudoxos von Knidos.

<sup>152</sup> Von Ciceros Übersetzung haben sich nur Fragmente erhalten. Hierzu vgl. Boland 2008, S. 24.

<sup>153</sup> Eine Liste der erhaltenen *Aratea*-Manuskripte nach aktuellen Standorten sowie den Jahrhunderten ihrer Entstehung geordnet, bietet Boland 2008, S. 313-317.

<sup>154</sup> Für diese Textfragmente konnten bislang keine Quellen ermittelt werden. Siehe dazu Gain 1976, Kap. 5 (sources of the poem).

<sup>155</sup> Eine Kopie dieser Darstellung erscheint in einigen mittelalterlichen Computus-Manuskripten. Blume 2009,

## 2.4 Das Sphärenmodell des Claudius Ptolemäus

In der Spätantike hatte weiterhin *Claudius Ptolemäus* (90-168) die sieben Planeten in das von ihm entworfene geozentrische Weltbild integriert (Abb. 2.2). Dieses ist eine Konkretisierung und Verfeinerung der Aristotelischen Kosmologie und im *Almagest*<sup>156</sup> dargelegt. Die Erde als Mittelpunkt wird nach diesem System von unsichtbaren konzentrischen Sphären umgeben – zunächst von denen des Wassers, der Luft und des Feuers, dann folgen die sieben Planeten in der Reihenfolge ihrer individuellen Umlaufzeit.<sup>157</sup> Dabei ist die oberste Planetensphäre von Saturn besetzt, die zweite von Jupiter, die dritte durch den Mars, die vierte und mittlere von der Sonne, die fünfte von der Venus, die sechste durch Merkur und die siebte vom Mond.<sup>158</sup> Außerhalb der Sphäre des obersten Planeten (Saturn) folgt das Firmament mit den Sternbildern, dem Kristallhimmel und dem Primum Mobile. Ptolemäus' Sphärenmodell bildete bis in die Neuzeit die Grundlage für astrologische Theorien von der Beeinflussung des Menschen durch die Gestirne.

Auch in weiteren astrologischen Traktaten werden Planeten und ihre Wirkungen auf irdische menschliche Individuen konkreter beschrieben. „*Maßlos und lasterhaft*“ heißt es zum Beispiel im *Corpus Hermeticum*,

„*wird man durch Venus, die zwischen Männern und Frauen Paarungen aller Art, Eben und Vereinbarungen stiftet [...] Venus ist auch der Ursprung von Hurern und Huren, die Schändliches treiben.*“<sup>159</sup>

## 2.5 Wissenstransfer ins Oströmische Reich: Konservierung, Rezeption, Weiterentwicklung

Nach der Trennung des West- und Oströmischen Reiches im Jahr 375 entwickelten sich Wissenschaft und Literatur in beiden Teilen unterschiedlich. Während diese im Römischen Reich auf der lateinischen Sprache und damit auf dem Studium weniger lateinischer Klassiker sowie den Schriften einiger Kirchenväter beruhten, waren die Kenntnis und Pflege der lateinischen Sprache,

---

S. 129. Zur Ikonographie der Planeten siehe Blume 2000, passim, zur Ikonographie der Sternbilder siehe Blume/Haffner/Metzger 2012. Weil die *Aratea* im frühen Mittelalter durch die christliche Kirche abgelehnt wurden, gerieten sie zunächst in Vergessenheit. Seit dem 8. Jahrhundert n. Chr. häufen sich jedoch Bearbeitungen des Gedichtes. Insgesamt haben sich 35 Handschriften erhalten, von denen zahlreiche illustriert sind und insgesamt 48 Bildtypen, hauptsächlich von personifizierten Sternbildern, vorstellen. Zur *Aratea*-Rezeption im und seit dem Mittelalter siehe Haffner 1997; Bischoff 1989; Maurach 1978 sowie Dolan 2008. Zur Tradition der Sternbilder siehe Blume/Haffner/Metzger 2012.

<sup>156</sup> Der Titel *Almagest* stammt von der arabischen Übersetzung des griechischen *Mathematikē Syntaxis*, das um 1230 aus dem Arabischen ins Lateinische übertragen worden war.

<sup>157</sup> Das geozentrische Sphärenmodell versteht die Planetensphären nicht als Pendant zur neuzeitlichen Vorstellung der Bewegung von Himmelskörpern auf Bahnen. Stattdessen stellen die Sphären räumliche Abschnitte dar, denen bestimmte Qualitäten innewohnen. Damit beherrscht das astrologisch-kosmologische System der sieben Planeten und zwölf Tierkreiszeichen nicht nur den kosmischen Raum, sondern auch die Abschnitte der Zeitsegmentierungen. Zum geozentrischen Weltbild siehe Mosimann 1994, S. 43 sowie Mittelstrass 1974, S. 329. Zur Aufteilung des Sternenhimmels in sieben Zonen, denen die Planeten zugeordnet werden, siehe Hübner 2001, S. 13-28.

<sup>158</sup> Die siderischen Umlaufzeiten der Planeten (die Zeit, die ein Himmelskörper für einen vollen Umlauf vor einem bestimmten, von der Erde aus sichtbaren, Sternenhintergrund benötigt) lauten: Mond (27,3 Tage), Merkur (88 Tage), Venus (224,7 Tage), Sonne (365,25 Tage = 1 Jahr), Mars (687 Tage), Jupiter (4332,6 Tage = ca. 12 Jahre), Saturn (10759,2 Tage = ca. 29,5 Jahre). Diese Anordnung entspricht dem geozentrischen Weltbild.

<sup>159</sup> Garin 1997, S. 11f.: „[...] *facit fornicators et fornicatrices turpia facientes*“. Der *Corpus Hermeticum* ist eine Sammlung griechischer Traktate zur Entstehung der Welt, dem Kosmos und der (göttlichen und menschlichen) Weisheit. Das aus 18 Traktaten bestehende Werk entstand zwischen 100 und 300 n. Chr. und gilt als wichtigste Quelle hermetischer Geheimlehren. Deutsche Übersetzung inkl. der Fragmente des Stobaios: Siegert/Eckart 1999.

Philosophie und Wissenschaft zweitrangig. Auch die Astrologie wurde mit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion im Römischen Reich verboten und kam in den folgenden Jahrhunderten nahezu zum Erliegen. Deshalb gingen dort viele der Aufzeichnungen verloren oder gelangten über Gelehrte, die – oft durch missionarische Aktivitäten der Ostkirche – ins Byzantinische Reich weiterzogen, dorthin. Hier war Griechisch die Sprache der Gebildeten und des Klerus, deshalb waren Standardwerke griechischer Philosophie und Wissenschaft sehr verbreitet, wurden konserviert und Erkenntnisse ausgebaut. Die Übersetzung der griechischen Werke ins Arabische lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt bis zu den Regierungszeiten von Abū Dscha‘far al-Mansūr (754–775)<sup>160</sup>, Harun al-Raschid (786–809) und Al-Mamun (813–833) zurückverfolgen. Auch die sieben klassischen Planeten waren dort Gegenstand des wissenschaftlichen und künstlerischen Interesses – ihre Darstellung ist bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts belegbar.<sup>161</sup>

Zu den bedeutendsten Astrologen dieser Zeit gehören Abū Ya‘qūb ibn Ishāq al-Kindī, genannt Al-Kindi (um 800–873) und Dscha‘far ibn Muhammad Abū Ma‘šār al-Balkhī (787–886, genannt Abū Ma‘šār oder auch Albumasar). Al-Kindi wurde durch zahlreiche Übersetzungen und seine Voraussage bekannt, dass die arabische Herrschaft 693 Mondmonate dauern würde. Außerdem überzeugte er den Gelehrten Abū Ma‘šār ebenfalls vom Studium der Sternkunde. Dieser wirkte zu Beginn des 9. Jahrhunderts als Astronom am abasidischen Hof in Bagdad. Er ist Verfasser von mehr als 50 Büchern, von denen vor allem die astrologischen Werke enormen Einfluss auf die Genese des mittelalterlichen Weltbildes hatten. Zu seinem umfangreichen astrologischen Werk zählen auch Berechnungen der Horoskope Jesu Christi und Mohammeds. Abū Ma‘šār entwickelte keine neuen Theorien, sondern schöpfte aus Vorhandenem. Seine Schriften sind Handbücher für die Belehrung und Ausbildung von Astrologen. Als solche hatten sie großen Einfluss auf die muslimische, intellektuelle und soziale Geschichte Westeuropas sowie Byzanz.<sup>162</sup> Die Manuskripte waren weit verbreitet und wurden ab dem 12. Jahrhundert ins Lateinische übersetzt. Seit Ende des 15. Jahrhunderts liegen sie auch in gedruckter Form vor.

Die beiden Bücher Abū Ma‘šār’s, die seit dem 12. Jahrhundert besonders intensiv verbreitet und rezipiert wurden, sind *De magnis coniunctionibus* [...] (*Von den großen Konjunktionen*) sowie der *Kitāb al-madkhal ila ilm abkam al nujum* (auch *Introductorium in astronomiam* bzw. *Die große Einführung* [in die Astrologie] genannt). In *De magnis coniunctionibus* erklärt er zahlreiche Horoskop-Deutungsvarianten, entwirft aber vor allem ein Geschichtsmodell für die Welt. Nach Abū Ma‘šār’s These wurde die Welt geschaffen, als die damals bekannten Planeten gemeinsam im ersten Grad des Sternbildes Widder in Konjunktion standen. Für den Untergang der Welt sah er deren Konjunktion im letzten Grad des Zeichens Fische voraus.

Für die Entwicklung der *Planetenkinder*-Bilder ist jedoch vor allem das Werk *Introductorium in astronomiam* relevant, ein systematischer Traktat in acht Büchern.<sup>163</sup> Es überliefert erstmals Aristoteles‘ philosophische Werke in arabischer Sprache. Außerdem wird dort die Astrologie als mathematische Wissenschaft begründet und gerechtfertigt. Zudem enthält es Problemstellungen aus der griechischen Philosophie, der arabischen Astronomie und der östlichen Astrologie. *Introductorium in astronomiam* präsentiert einen ausgeprägten Astral-Determinismus in Bezug auf das einzelne Individuum sowie drei Formen des Seins:

<sup>160</sup> Abū Dscha‘far al-Mansūr war der zweite Kalif der Abbasiden (754–775), eigentlicher Begründer des abbasidischen Reiches und Gründer der Stadt Bagdad.

<sup>161</sup> Ein Bronzespiegel 1153 aus dem Iran zeigt bereits die Planetengötter. Vgl. Carboni 1997, S. 6.

<sup>162</sup> Einführung von Janine Deus zu Albumasar 2012, S. 6.

<sup>163</sup> Das vollständige Werk in englischer Sprache: <https://www.wdl.org/en/item/2998/> [Abrufzeitpunkt: 20.10.2016, 09.12 Uhr].

- 1.) das Göttliche: die Sphäre und das Licht
- 2.) das Ätherische: die acht, aus dem Ptolemäischen Sphärenmodell bekannten, Himmelsphären
- 3.) die stoffliche Ebene: Materie, die sich gemäß den Bewegungen der vier empedeokleischen Elemente ständig verändert

Dabei ist die menschliche Seele von der Sphäre des Lichts in die stoffliche Ebene heruntergestiegen und versucht nun, wieder zurückzukehren. Dafür wenden sich die Menschen verehrend den Planetengöttern zu.<sup>164</sup> Neben materiellen Gegebenheiten, die für die elementare und humorale Neigung eines Individuums bestimmend seien und dem formalen Grund für die Menschwerdung [Gott]<sup>165</sup> nennt der Autor auch astrale Gründe:

*„Was sich auf ihn durch die Macht der Planetenbewegungen – auf Anweisung Gottes – auswirkt, steht in keiner Verbindung zu den Elementen oder der Form. Sondern es ist offenkundig. Und es wird bestimmt durch ihre [die planetare] Macht über die Besonderheit seines Geistes und Individualität gegenüber den anderen Gattungen und Individuen und er ist bestimmt durch ihre Macht über die Zusammensetzung aller natürlichen Dinge, die Durchmischung der Formen und Elemente in elementaren Dingen, die Harmonie zwischen Tier und rationalen Seelen mit dem Körper sowie andere Dinge, wie Schönheit und Hässlichkeit, Körpergröße und Kurzatmigkeit, Männlichkeit und Weiblichkeit, Farben, Bewegungen, Mut und Feigheit, gutes Benehmen, Fettleibigkeit oder schlankem Wuchs, hartem Charakter und Weichheit.“<sup>166</sup>*

Jedem der sieben Planeten ist zudem ein ausführliches Kapitel gewidmet.<sup>167</sup> Dieses beschreibt seine Einflüsse auf den Charakter der Menschen. Dabei fällt nicht explizit der Begriff *Planetenkind*, aber es wird bereits deutlich, dass ein Mensch genau diejenigen Charakteristika und Eigenschaften hat, die ihm von dem ihn beherrschenden Planeten übertragen werden. Die menschliche Handlungsfreiheit wird hier völlig zurückgedrängt: *„Da die Planeten das Mögliche und die Wahlfreiheit anzeigen, die den Menschen verbleibt, kann der Mensch nur dasjenige auswählen, was die Planeten anzeigen.“<sup>168</sup>* Zuerst war *Introductorium in astronomiam* im Jahr 1133 von Johannes von Sevilla (Johannes Hispalensis) und noch einmal um 1140 von Hermann von Kärnten (Hermannus de Carinthia oder auch Hermannus Dalmata) ins Lateinische übersetzt worden. Lediglich Hermanns freiere Übertragung wurde seit Ende des 15. Jahrhunderts mehrfach unter dem Titel *Liber introductorius in astronomiam Albumasaris, Abalachii* gedruckt (Augsburg 1489; Venedig 1495 und 1506).

Die *Flores astrologiae* („Astrologische Blüten“) gehören ebenfalls zu Abū Maʿšār’s populärsten Werken. Das Buch wurde in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts erstmals von Johannes von Sevilla ins Lateinische übersetzt.<sup>169</sup> Im Text äußert sich der Autor u.a. zum Wesen der Planeten. Er bezeichnet Saturn als Signifikator für Bauern und Alte, Dürre, geistige Umnachtung, Armut, Furcht vor dem Tod und Mord, aber auch Kälte, Trübsal, Unrecht und Zerstörung von Häusern, Städten und Dörfern.<sup>170</sup> Jupiter steht für Adlige und Reiche, Richter, Bischöfe, Konsuln, Gottesfürchtige, gute Bürger und philosophische Schulen.<sup>171</sup> Mars ist Signifikator für Kriegsberater und Urheber von Kriegen, aber auch für diejenigen die sich gegen Kriege erheben, für Blutvergießen, Brände und schädliche Hitze. Die Sonne steht für Magnaten, Reiche und Angesehene, Venus wird mit heiratsfähigen Frauen assoziiert, Merkur verbindet er mit Schriftstellern, Arithmetikern, Händlern

<sup>164</sup> Einführung von Janine Deus zu Albumasar 2012, S. 5.

<sup>165</sup> Abū Maʿšār 1995/96, II, S. 26.

<sup>166</sup> ebd., S. 27.

<sup>167</sup> Blume 2000, S. 18-26; zu Abū Maʿšār siehe Lemay 1962, Lemay 1995.

<sup>168</sup> Garin 1997, S. 40.

<sup>169</sup> Einführung von Janine Deus zu Albumasar 2012, S. 5.

<sup>170</sup> Albumasar 2012, S. 26f.

<sup>171</sup> ebd., S. 28.

und Tätigkeiten in öffentlichen Ämtern, den Mond mit Gesandten und Gesandtschaften.<sup>172</sup> Die Bezeichnung *Signifikator* in den jeweiligen Beschreibungen lässt den Schluss zu, dass auch in den *Flores astrologiae* mit den Attribuierungen nicht die Planetengötter gemeint sind, sondern die von ihnen beeinflussten Menschen. Seit wann Abū Maʿšar's Werke illustriert waren, ist nicht sicher bestimmt. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden bildliche Umsetzungen der *Planetenkinder* im *Palazzo della Ragione* von Padua, die auf seinen Schriften beruhen (Kap. 4.2), einige Jahrzehnte später auch im *Kitāb al-bulhān* (Kap. 4.1). Illustrationen einer *Introductorium in astronomiam*-Handschrift aus dem 2. oder 3. Quartal des 14. Jahrhunderts (BL Sloane 3983) zeigen die Planetengötter in arabischen Gewändern in der himmlischen Sphäre und mit speziellen Attributen. In der irdischen Sphäre ist dort jeweils eins ihrer „Kinder“ bei einer typischen Tätigkeit zu sehen (Abb. 2.3).

## 2.6 Migration arabischer astrologischer Werke nach Südeuropa

Mit der Eroberung Spaniens und Portugals durch die Mauren wurde arabisches Wissen ins christliche Abendland zurücktransferiert.<sup>173</sup> Vor allem auf der Halbinsel Al-Andalus entwickelte sich eine rege Forschungstätigkeit, die zahlreiche Gelehrte anzog. Ab dem 10. Jahrhundert machten sich zudem von dort aus Gesandte auf den Weg, die u.a. aus Bagdad, Damaskus und Kairo alle verfügbaren Schriften beschaffen sollten. An neu gegründeten Schulen wurde das Material systematisiert, kommentiert und erweitert, man bildete aber auch zahlreiche Sterndeuter aus. Zeugnis dessen, dass sich zu diesem Zeitpunkt bereits Herrscher des weströmischen Reiches mit Astrologie befassten, ist der mit astrologischen Symbolen und Tierkreiszeichen prachtvoll bestickte Krönungsmantels des Kaisers Heinrich II. (1002-1024) ab, der ist (Abb. 2.4). Durch Aneignung im Rahmen der Kreuzzüge (1095 – Anfang des 13. Jahrhunderts) gelangte weiteres wertvolles Wissen, das sich im arabischen Raum etabliert hatte, nach Europa. Der Chronist des ersten Kreuzzuges hatte festgestellt, dass man sich im Westen kaum mit den Sternen und Vorhersagen auskennen, dieser Zweig im Orient jedoch sehr florieren würde:

*“Außerdem findet das Unternehmen im Klima eines Heiligen Krieges statt. Im Sog der Heere treffen die Arbeitsgruppen der Übersetzer ein [...] es geht darum, von den Arabern die Techniken zurückzuerobern, die diese den Griechen entlehnt hatten und auf denen ihre Überlegenheit beruht. Diese Techniken reichen von alchimistischen Rezepten der Verlängerung des menschlichen Lebens bis hin zu astrologischen Voraussagemethoden. Die Vorhersage der Zukunft ist eine strategische Waffe größter Bedeutung: wenn die Araber in diesem Bereich wirkungsvollere Erfahrungen besitzen, warum sollte man es ablehnen, sie im Dienst der guten Sache anzuwenden.“<sup>174</sup>*

Daher nahmen Übersetzerteams der Kreuzzüge vor Ort die jeweils vorhandene Literatur mit, wenn die Bücher nicht ohnehin als Beute galten. Nach der Rückkehr in die Heimatländer wurden sie in die lateinische oder in die jeweilige Volkssprache übersetzt. Zusätzlich kam es zu einem Transfer später entstandener arabischer Werke. Im 12. Jahrhundert wuchsen weiterhin die Bestrebungen, die „Kreation Gottes“ besser zu verstehen – also den Kosmos und dessen logische Struktur.<sup>175</sup> Die Astrologie war hierbei ein zentraler Aspekt dieses Erkenntnisprozesses, weil sie die komplexen Interaktionen zwischen Himmel und Erde synchronisierte und Gottes Willen mit den irdischen Geschehnissen verband. Allerdings war die Sternkunde als „Geheimwissenschaft“ an Klöster oder Höfe gebunden.<sup>176</sup>

<sup>172</sup> ebd., S. 26-35.

<sup>173</sup> Brockhaus Kunst und Kultur, Band 3, 1997, S. 151.

<sup>174</sup> Minois 2002, S. 244.

<sup>175</sup> Blume 2009, S. 129.

<sup>176</sup> Listen der Regenten, die an die Astrologie glaubten und sie förderten, erstellte Rantzau (Ranzovius) 1585; Ranzovius 1602.



## 2.7 Übersetzungszentrum Toledo / Der Hof von Alfons X.

Wie bereits vielfach untersucht wurde, hat die Übersetzung der Werke arabischer Gelehrter des Mittelalters, die ab dem 12. Jahrhundert an europäischen Höfen und kirchlichen Zentren beauftragt wurde, zu einer Renaissance der Astrologie als solcher und einer Flut neuer astrologischer und kosmologischer Schriften geführt. Vor allem an den Rändern Europas kam es zu intensiver Übersetzungstätigkeit. Dort gewährleistete das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen die Überlieferung von Schriften und die dafür notwendigen Sprachkenntnisse.<sup>177</sup> Zum Beispiel stieg in Toledo, einem der produktivsten Übersetzungszentren des Mittelalters, der jüdische Bevölkerungsanteil stark an. Außerdem lebten dort zahlreiche Muslime. Von großer Bedeutung waren auch die Mozaraber, das sind Christen, die durch die lange Zeit der arabischen Herrschaft sprachlich wie kulturell arabisiert waren.<sup>178</sup> Im 12. und 13. Jahrhundert kam es in und um Toledo zu einer regen Übersetzungstätigkeit – zunächst unter Gründung und Schirmherrschaft von Erzbischof Raimundo von Toledo und später unter Führung des Königs von Kastilien und Leon, Alfons X. (1221 –1284 – genannt der Weise).<sup>179</sup>

Während in Toledo ausschließlich ins Lateinische übertragen wurde, übersetzte der Hof des Königs Alfons X. zahlreiche, im arabischen Raum entstandene, astrologische und astro-magische Werke in die kastilische Volkssprache.<sup>180</sup> Dazu gehören unter anderem der *Picatrix* (Gayat al-hakim = Ziel der Weisen)<sup>181</sup>; *Lapidario* (Buch der Steine); *Libro de Astromagia* (Buch der Astromagie); *Liber Razielis* (Razielis' Buch – Kabbala); *Libro de los secretos de la naturaleza* (Buch der Geheimnisse der Natur); *Libro de las formas y de las imágenes* (Buch der Formen und der Bilder) und *El libro conplido en los indizios de las estrellas* ("Das vollständige Buch von der Herrschaft der Sterne). Diese Schriften beschäftigen sich sowohl mit den Studien der Gestirne als auch mit der Nutzung ihres Einflusses auf das irdische Leben. In einigen, wie dem *Introductorium in astronomiam* von Abū Ma'shar (siehe Kap. 2.6) werden ausdrücklich Einflüsse jedes Planeten in Bezug auf den Charakter und die Physiognomie von Menschen beschrieben. Im *El libro conplido en los indizios de las estrellas* sind die Planetengötter ebenfalls mit festen Tätigkeiten verbunden, z.B. Mars mit dem höfischen Leben, während Merkur über Lernen, Lehre und das Wissen wacht. Dabei liegt kaum ein Text in mehrfacher Übersetzung vor. Der alfonsinische Hof übersetzte solche Texte, die noch nicht in einer europäischen Sprache zugänglich waren.<sup>182</sup> Explizites Ziel war eine möglichst umfassende Wissenskom-pilation.<sup>183</sup>

---

<sup>177</sup> Schlieben 2009, S.36.

<sup>178</sup> ebd., S.37.

<sup>179</sup> Alfons X. (1221-1284, von 1252 bis 1282 König von Kastilien und León sowie von 1257 bis 1273 (1284) König [Gegenkönig] des Heiligen Römischen Reiches) ist Verfasser mehrerer umfangreicher Gedichte sowie eines chemischen und eines philosophischen Werkes. Er förderte die Astronomie und die Anerkennung der ptolemäischen Kosmologie. Der König ließ u.a. die Ptolemäischen Planetentafeln verbessern, welche nach ihm *Alfonsinische Tafeln* genannt wurden, und gründete in Toledo eine Übersetzerschule. Dort übersetzten Juden, Moslems und Christen arabische und jüdische Werke aus dem Arabischen ins kastilische Spanisch. Neben der Übertragung des Alten Testament aus der lateinischen Fassung der Vulgata ins Kastilische wurden auch klassische Werke sowie Bücher über Astronomie, Mathematik und Philosophie übersetzt. Schneider 2007, S. 9.

<sup>180</sup> Herbers 1999, S. 233; Gil 1985, passim.

<sup>181</sup> Der *Picatrix* ist eine Kompilation unterschiedlichster Quellen. Der Prolog spricht von 200 Büchern. Siehe Schlieben 2009, S. 209.

<sup>182</sup> ebd., S.38.

<sup>183</sup> ebd., S. 207.

## 2.8 Älteste Erwähnung des Begriffes *Planetenkind*

Ein Ende der 1270er-Jahre am Hof Alfons' X. übersetztes Werk ist das *Libro de Astromagia*, ein aus sieben Teilen bestehendes Kompendium astralmagischer Texte.<sup>184</sup> Es war durch einen bewussten Kompilationsprozess unterschiedlicher Quellen entstanden und dadurch zu einem Textkorpus geworden, das im Spätmittelalter „die wichtigste Quelle für die Kenntnis jüdischer mystischer und magischer Traditionen in der gesamten nachfolgenden lateinischen Esoterik“ darstellte.<sup>185</sup> Das siebte Buch *De virtutibus* befasst sich mit der astromagischen Talisman-Kunst (*ymagines*). Es besteht aus einer Vielzahl von Texten, die teilweise Salomo (überwiegend aber Hermes) zugeschrieben werden und ist eine Art Thesaurus lateinischer und hermetischer Talisman-Traktate.<sup>186</sup> Ziel des unbekannten Redakteurs war offenbar, durch die Zusammenführung umfangreichen astromagischen Materials unterschiedlicher Herkunft eine Enzyklopädie der Magie zu schaffen, in der alles ihm zugängliche Material vereint war. Eine Datierung dieser Kompilation ist bislang nicht möglich, da sich aus dem Inhalt keine konkreten Informationen über die Entstehungszeit ableiten lassen. Gesichert ist hingegen „eine Entstehung im Westen, also Europa“<sup>187</sup> sowie die Vorlage des Textes in lateinischer Sprache vor dem Beginn der Alfonsinischen Regentschaft im Jahr 1251 und die Weiterübersetzung ins Kastilische durch Johannes Clericus und auf Weisung von Alfons X.<sup>188</sup>

Von der kastilischen Übersetzung sind lediglich einige Exzerpte erhalten, die in der Handschrift Vat.lat. 1283 zusammengestellt sind.<sup>189</sup> Ein erhaltenes Textfragment trägt den Titel *liber ymaginum sapientium antiquorum super xxxiiii boras* bzw. *super artem magicam*. Dessen zweiter Teil beschreibt sieben Amulette und Beschwörungen zu den sieben Wochentagen. Daran schließt sich die Darstellung von Planetensiegeln an. Wie bereits anhand einer Übersetzung des ersten Satzes festgestellt worden ist, muss dem Text eine hebräische Version vorausgegangen sein, die wiederum auf einer noch erheblich älteren Übersetzung des arabischen *Buch des Mondes* (*Mushaf-al-Qamar*) basierte.<sup>190</sup> Deshalb ist anzunehmen, dass auch der Begriff *Planetenkind* bereits früher Erwähnung fand. Im dritten Kapitel des siebten Buches (*Libro della Luna*) erläutert der Kompilator, wie man einen Talisman für Menschen herstellt, die unter dem Einfluss des Mondes geboren wurden. Dabei fällt auch explizit der Begriff *Planetenkind*:

„Der Talisman des Mondes muss an dem Montag hergestellt werden, an dem sich der Mond am Beginn des [Tierkreiszeichens] Krebs befindet und ist wirksam in vielen Fällen, die wir vorher besprochen haben; und es wird nichts passieren, bis sich der Mond an einem Montag in der Mitte des [Tierkreiszeichens] Krebs befindet. Man muss bis dahin warten, sonst funktioniert es nicht. Dann kannst Du mit der Herstellung fortfahren, denn die Herstellung dieser Talismane ist gebunden an den Beginn ihrer Stunden und an den Stand des Himmels und an die Positionen der Planeten. Und mit diesen Annahmen wird der Talisman zum **Planetenkind**, für das er gemacht worden ist. Und der Planet wird sein Herrscher sein und wird ihn leiten mit all seiner Tugend, mit dieser langlebigen Tugend, die er ihm übergibt. Und der Talisman behält all seine Charakteristiken.“<sup>191</sup>

<sup>184</sup> Zum *Liber Razielis* siehe Leicht 2006, passim.

<sup>185</sup> Leicht 2006, S. 261.

<sup>186</sup> Eine quellenkritische Analyse der Talisman-Traktate steht noch aus.

<sup>187</sup> Leicht 2006, S. 274.

<sup>188</sup> Vatican 1300, fol. 2b/9-12: „et ego magister Johannes clericus existens sub reverencia et mercede predicti domini regis transtuli istos libros qui libro razielis sunt coniuncti de latino in ydionia castellanum“. Nach Leicht 2006, S. 275. Da sich diese Angaben über die Entstehung einer kastilischen Version in zwei Handschriften finden, die in lateinischer Sprache geschrieben sind (Vatican 1300 und Halle, Universitätsbibliothek Cod. 14B 36), muss eine erneute Rückübersetzung stattgefunden haben.

<sup>189</sup> Leicht 2006, S. 281.

<sup>190</sup> Leicht 2006, S. 281. Zum *Mushaf-al-Qamar* siehe Weisser 1980, S. 32f.; Ullmann 1972, S. 380; Sezgin 1967-2007, Bd. 4, S. 89 und Bd. 5, S. 418.

<sup>191</sup> D'Agostino 1992, S. 139, eigene Übersetzung aus dem Kastilischen.



Wenngleich hier nicht explizit gesagt wird, dass der Talisman diese Eigenschaften auf seinen Träger überleitet, wird deutlich, dass der Planet die beherrschende Instanz bleibt, dass die Weitergabe seiner Eigenschaften an bestimmte Parameter gebunden ist und dass die Herrschaft des Planeten lebenslang gilt. Die besprochenen Talismane werden auch bildlich dargestellt. Der Mars ist zum Beispiel in einem Tondo als geflügelter Gott in der Mitte gezeigt, während in einem äußeren Kreis von zwei weiteren berittene Krieger zu sehen sind (siehe Abb. 2.5-2.7).<sup>192</sup>

Eigenschaften, die den Planeten bereits in der Antike zugeordnet wurden, sind Ende des 13. Jahrhunderts also bereits in einer kastilischen Übersetzung wiedergegeben. Deren lateinische Vorlage basiert auf einer hebräischen Version, die ihrerseits eine Übersetzung aus dem Arabischen ist.

## 2.9 Planetenkinder in spanischer Literatur des 13./14. Jahrhunderts

### 2.9.1 Breviari d'Amor

Dieses Manuskript, bekannt unter der Bezeichnung Yates Thompson 31 und heute aufbewahrt in der British Library in London, ist eine von zwei erhaltenen katalanischen Übersetzungen eines ursprünglich provençalischen „*enzyklopädisch angelegten altokzitanischen Lebrgedichts*“<sup>193</sup> in 35.600 Achtsilbern (*octosyllabes*).<sup>194</sup> Dieser war zwischen 1288 und 1292 von Matfré Ermengaud von Béziers geschrieben worden. Er erläutert, dass und wie die Welt Liebe verbreitet und entstand im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts. Der Text stellt u.a. die sieben Planeten vor und erläutert ihre Wirkung auf die unter ihrem Einfluss geborenen Menschen. Saturn und die Venus sind auch bildlich umgesetzt, allerdings ohne Kinder (Abb. 2.8).

### 2.9.2 Libro de buen amor

Auch in der spanischen Literatur lassen sich bereits für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts Beschreibungen von *Planetenkindern* nachweisen, z.B. im *Buch der guten Liebe* (*Libro de buen amor*). Dieses Werk ist das erste und einzige Werk von Juan Ruiz, auch bekannt als Arcipreste de Hita (ca. 1283-ca. 1350).<sup>195</sup> Es erschien erstmals 1330 und 13 Jahre später erneut in erweiterter und ergänzter Form. Das Buch ist teilweise biografisch angelegt, wobei der Grad der Wirklichkeitsentsprechung unklar bleibt, und vieles eher eine Mischung aus Lebenswirklichkeit und überliefertem Bildungsgut ist. Es enthält viele Schwärmereien und satirischen Humor. Der Autor verspottet religiöse Bräuche, kritisiert moralische Sitten, äußert sich ironisch über die profane Liebe. Das macht sein Werk zu einem der unterhaltsamsten Werke des Mittelalters. Nach dem Klagelied eines Gefangenen werden bis zur Strophe 949 die Liebesabenteuer des sündigen Arcipreste de Hita geschildert.

---

<sup>192</sup> ebd., Tafeln 22-24.

<sup>193</sup> Haye 1997, S. 127.

<sup>194</sup> Im französischen Vers wird (wie in anderen romanischen Sprachen und im Gegensatz zum Deutschen) nur die Silbenzahl (*le nombre des syllabes*) gemessen. Das Metrum richtet sich ausschließlich nach der Silbenquantität. Vgl. <http://www.gert-pinkernell.de/romanistikstudium/einfuehr.htm>.

<sup>195</sup> Über den Autor ist lediglich das bekannt, was einzelne Passagen des *Libro de buen amor* über ihn preisgeben. Es wird angenommen, dass er das Werk in Gefangenschaft geschrieben hat, weil er im Text wiederholt Gott anruft, ihn aus dem Gefängnis zu befreien. Verhaftet wurde er wahrscheinlich vom Erzbischof von Toledo, Gil Albornoz. Seinen Titel erhielt das *Libro de buen amor* von Ramón Menéndez Pidal, der ihn aus einer Textpassage übernahm.

Durch seine Darstellungsform ist dieser Textteil der Gelehrtenkultur des Mittelalters zugehörig.<sup>196</sup> In den Strophen ab 123 zieht der Protagonist – sowohl in Bezug auf den Sinnhorizont der Astrologie als auch auf seine nächtlichen Gespräche mit den Allegorien von Mars und Venus – Lehren aus seinen Erlebnissen – und verteidigt sogar die *astrologia iudiciaria*, die Zukunftsprognose mittels eines Horoskops.<sup>197</sup>

Den Einfluss der Planeten vergleicht er mit einer Weisung Gottes, der man nicht entgehen könne (Strophe 136). Zur Illustration erzählt er eine Episode. Darin lässt König Alcaraz von fünf Astrologen das Horoskop seines Sohnes stellen. Die Sterndeuter sind sich nicht einig, wie dieser einmal sterben werde und landen deswegen alle im Gefängnis. Letztlich ereilt den Königsohn eine Prophezeiung nach der anderen, sodass alle fünf Sterndeuter Recht behalten. Der Dichter erläutert, dass Astrologen zuverlässig seien, soweit sie über den natürlichen Lauf der Dinge urteilen würden.<sup>198</sup> Diese Überzeugung sieht der Dichter in Übereinstimmung mit dem katholischen Glauben: Gott, der die Natur und den Zufall geschaffen habe, verfüge über die Macht, von den Gesetzen der Natur abzuweichen. Bei der Erschaffung des Himmels habe er den Tierkreiszeichen und Planeten eine feste Macht zugeteilt, er selbst sei aber noch viel mächtiger. Deshalb habe ein schlechtes Himmelszeichen keine Macht gegen dasjenige Individuum, das Gott diene.<sup>199</sup> Denn nur Gott könne den Sterneneinfluss wieder verändern (Strophe 148).

Im folgenden Kapitel geht es um die Liebe. Der Autor schreibt, er verstehe nicht mehr von der Astrologie als ein Ochse, aber er sähe, dass viele unter Venus geboren seien, deren Leben nur darin bestehe, die Frauen zu lieben. Daran dächten sie die ganze Zeit. Den meisten würde jedoch nicht das gelingen, was sie am meisten wünschten. Unter diesem Zeichen sei auch er [der Dichter] geboren.<sup>200</sup> Immer habe er versucht, den Damen, die er kennenlernte, zu dienen – ohne etwas bei ihnen zu erreichen. Das sei nun mal sein Schicksal.<sup>201</sup>

Auch in diesem Werk, dessen erste Ausgaben nicht illustriert waren, wird als gegeben hingenommen und als allgemeingültige Kenntnis vorausgesetzt, dass Menschen von dem Planeten beeinflusst sind, unter dem sie geboren wurden.

## 2.10 Planetenkinder in italienischer Literatur des 13. Jahrhunderts

### 2.10.1 Der Hof Friedrichs II.: Georgius Zothorus Zapparus Fendulus/ Michael Scotus

Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden auch am Hof des Staufer-Kaisers Friedrich II. in Süditalien präzisere Beschreibungen der sieben klassischen Planeten und der von ihnen beeinflussten Menschen.<sup>202</sup> Dort kompilierte Georgius Zothorus Zapparus Fendulus, der sich selbst als Priester, Philosoph und Höfling bezeichnet, in den 1230er-Jahren Texte zu den sieben klassischen Planeten

<sup>196</sup> Die Lehre der Einzel-Episoden wird durch Exempla formuliert oder durch Exempla-Serien in eine Deutungs-Pluralität überführt. Siehe [www.romanistik.uni-freiburg.de/reiser/vorl\\_libro.pdf](http://www.romanistik.uni-freiburg.de/reiser/vorl_libro.pdf).

<sup>197</sup> Ruiz 1972.

<sup>198</sup> De Vries 1992, S. 823f.

<sup>199</sup> ebd., S. 824.

<sup>200</sup> „in este signo atal creo que yo naci“. Ruiz 1972, Strophe 153.

<sup>201</sup> ebd. 1992, S. 825.

<sup>202</sup> Blume 2000, S. 47-51; Grebner 2002, S. 192-213; Rader 2010. Der Kaiser selbst schrieb 1231 in einem Brief an Professoren der Universität von Bologna, wie wichtig die Astrologie für die imperiale Administration und die Justiz sei. Siehe Huillard-Breholles 1852, S. 383.

und dem Tierkreis aus Abū Maʿšars *Introductorium in astronomiam*.<sup>203</sup> Der zweite Teil (ab fol. 41<sup>v</sup>) beschreibt die Charakteristiken eines jeden Planeten, dessen Weg am Himmel und seine Eigenschaften.<sup>204</sup> Nach einem Einführungstext und einer Darstellung von Abū Maʿšar folgt ein nahezu einseitiger Text über Saturn, der als kalt, trocken, „*zuweilen feucht, dunkel, herb, schwer, stinkend, gefräßig, geizig*“ bezeichnet wird. Im Anschluss sind alle Berufe aufgeführt, die Saturn auf der Erde verantwortet. Der entsprechende Text stammt aus Kapitel 9 des Buches VII von *Introductorium in astronomiam* des arabischen Vorbildes.<sup>205</sup> Auf den nächsten vier Seiten (fol. 42<sup>v</sup> bis 43<sup>v</sup>) folgen Darstellungen des langsamsten Planeten. Nach dem gleichen Muster werden auch die übrigen Himmelsregenten vorgeführt. Alle sieben sind in den Habits mittelalterlicher Herrscher und über klar abgegrenzte Bereiche regierend gezeigt. Ihre Macht ist, je nach ihrer aktuellen Stellung am Himmel, unterschiedlich stark, ihre Sitzpositionen variiert zwischen stürzend und gefallen. Die entsprechenden Tierkreiszeichen illustrieren dies markant – siehe exemplarisch die Darstellung des Mondes in seinem Domizil (Abb. 2.9).<sup>206</sup>

Seinen spezifischen Eigenschaften entsprechend hält jeder Planetengott ein Attribut in der Hand. Venus umgreift ein liturgisches Textbuch (Psalter) und ein Trinkgefäß, Mars ein Schwert, Merkur ein Buch. Und Saturn deutet auf eine Weinrebe.<sup>207</sup> Eine Darstellung gezielt positiver oder negativer Eigenschaften erfolgt nicht. Fendulus präsentiert zu jedem Bild Erklärungen, in denen er die Leser gezielt anspricht und auch auffordernd auf die Bilder verweist. Er präzisiert von Abū Maʿšar übernommene Formulierungen sowie Angaben zu den Eigenschaften der Planeten und stellt durch Verweise auf die mythischen Namen von Sol und Luna Querverbindungen zu tradiertem mythographischen Wissen her. Ohne solide astrologische Vorkenntnisse sind diese jedoch nicht zu verstehen. Blume resümiert:

„Die Texte gleichen eher Zusammenfassungen eines schon verfügbaren Wissens. Es geht also ohne Frage um die Anfertigung von Bildern, nicht um ein Textbuch zur Astrologie [...] Das Thema der Astrologie muss von daher für den Auftraggeber eine besondere Relevanz besessen haben.“<sup>208</sup>

Der Schwachpunkt der Darstellungen ist jedoch, dass alle Planetengötter in gleicher Weise präsentiert werden. Sie sind alle als gleichberechtigte Herrscher dargestellt, die selbst keine positiven oder negativen Eigenschaften aufweisen. Stärke oder Schwäche zeigen sie nur durch ihre jeweilige Position am Firmament. Dies wird bildlich umgesetzt: Stehen die Planetengötter in ihren Häusern, sitzen sie auf dem Thron. Ist die Konstellation schwach, wie im „Fall“, stürzen sie auch bildlich. Um die Planeten, ihre jeweilige Macht und ihre Einflüsse deutlicher voneinander abzugrenzen, mussten sie individueller und auch viel detaillierter visualisiert werden. So entstanden schon wenige Jahre später am selben Hof weitere Beschreibungen.<sup>209</sup> Friedrichs Hofastrologe Michael

<sup>203</sup> Auf dem ganzseitigen Autorenbild heißt es: „*Incipit liber astrologie viri cognomine Georgii Zapari Zotori Fenduli sacerdoti, philosophi atque palatini*“. Siehe Blume 2000, S. 34. Heute sind sieben Manuskript-Kopien bekannt, die zwischen 1220/40 und dem Ende des 15. Jahrhunderts entstanden. Vor allem im frühen 15. Jahrhundert wurde das Werk häufig übertragen und euroaweit gelesen.

<sup>204</sup> Blume 2009, S. 130.

<sup>205</sup> ders. 2000, S. 38.

<sup>206</sup> Blume 2009, S. 131. In bestimmten Tierkreiszeichen hat ein Planet bestimmte Macht, diese werden *Häuser, domus* oder *domicilium* genannt. Außerdem ist jeder Planet an einem bestimmten Punkt der Ekliptik erhöht (*exaltatio*). In diesem Zeichen ist sein Einfluss ebenfalls verstärkt. Auf dem Zodiak direkt gegenüberliegt sein Fall bzw. seine Erniedrigung (*delectio*), also das Zeichen, das seine Macht mindert.

<sup>207</sup> Für eine genauere Beschreibung der einzelnen Bilder siehe Blume 2000, S. 39–44.

<sup>208</sup> Blume 2000, S. 45.

<sup>209</sup> ebd., S. 47–51; Grebner 2002, S. 192–213; Rader 2010, passim. Der Kaiser selbst schrieb 1231 in einem Brief an Professoren der Universität von Bologna, wie wichtig die Wissenschaft für die imperiale Administration und die Justiz sei. Siehe Huillard-Breholles 1852, S. 383.

Scotus (um 1175 - um 1235)<sup>210</sup> hatte als Antwort auf konkrete Fragen seines Herrschers ein Werk zu astrologischen Themen verfasst, das Einführungsbuch *Liber introductorius*.<sup>211</sup> Dessen Manuskript wurde in mehreren Redaktionsstufen ab 1228 fertiggestellt. Es behandelt u.a. Fragen zu den Elementen, der Astronomie, Astrologie und Meteorologie. Dabei übernahm Scotus grundlegende Passagen von Abū Ma'shars *Introductorium in astronomiam*, er kannte aber auch zumindest Elemente des *Liber Razielis*. Dieser war eine der meistverbreiteten magischen Handschriften des Mittelalters. Ihr dritter, hermetisch ausgerichteter Teil *Thymiamia* befasst sich mit Planeten, Tierkreiszeichen, Jahreszeiten und Himmelsrichtungen. Auch die *Aratea des Germanicus* war ihm bekannt. Zudem brachte er eigene Gedanken ein.<sup>212</sup>

Sein Kapitel über die Zeichen und Bilder des Himmels (*Liber de signis et ymaginibus de celi*<sup>213</sup>) besteht aus drei Teilen: einem Prolog, Ausführungen zu den zwölf Tierkreiszeichen, den 36 Dekanen und einer Beschreibung der sieben Planeten. Letzterer, vergleichsweise kurze Abschnitt beschreibt Namen und Leuchtkraft der einzelnen Himmelskörper. Er nennt deren Namen in Griechisch, Arabisch und Latein und erläutert den Einfluss jedes Planeten auf die unter ihrer Regentschaft geborenen Menschen, also seine *Planetenkinder*. Das Kapitel endet mit einer illustrierten Beschreibung der sieben Planeten. Dass Scotus bei der Darstellung von einer Miniatur in den *Aratea des Germanicus* in der Madrider Ausgabe (Abb. 2.1) ausging, wie Blume erkennt, ist jedoch nicht zwingend.<sup>214</sup> Denn dessen Darstellung zeigt lediglich die Büsten von fünf Planeten, die sich nur durch ihre Gewänder unterscheiden. Typische Attribute der Planetengötter, wie die Sense für Saturn, das Blitzbündel für Jupiter, Waffen für Mars oder der Hermesstab für Merkur, fehlen bzw. sind nicht mehr zu erkennen.

Scotus' Buch wurde in der Folge durch zahlreiche Abschriften verbreitet. Die älteste illustrierte, noch erhaltene Abschrift dieses Werkes entstand im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts in Padua und wird in der Staatsbibliothek München aufbewahrt.<sup>215</sup> In dieser Handschrift gibt es auch ein illustriertes Kapitel zu den sieben Planeten. Das Neue an den dortigen Illustrationen - auch und gerade im Gegensatz zur Darstellung in den *Aratea des Germanicus* - ist die Schilderung des individuellen Aussehens der Planetengötter (Abb. 2.10, 2.11, 2.13). Selbst ihre zeitgenössische Kleidung wird detailliert ausgeführt. Dabei achtete Scotus offensichtlich auch auf die jeweilige Zuordnung zu gesellschaftlichen Gruppen: Saturns raue dunkle Kleidung kennzeichnet ihn als einfachen Bauern. Er hat eine Sense oder Sichel in der Hand, sein klassisches Attribut. Der Illustrator fügt jedoch, wie in Scotus' beschreibendem Text vermerkt, Schwert und Schild hinzu. Die Planetendarstellungen weisen eine deutliche Ähnlichkeit zu den korrespondierenden Fresken im *Palazzo della Ragione* auf und sind (nur wenige Jahre nach diesen in derselben Stadt gemalt) offensichtlich unter deren Eindruck entstanden (siehe Kap. 4.2, 2.12).

<sup>210</sup> Der um 1175 (wahrscheinlich in Schottland) geborene Michael Scotus hatte ein gründliches Studium des Bildungskanon seiner Zeit erfahren (vermutet wird eine Ausbildung in Oxford oder Paris). Mit soliden Lateinkenntnissen ging er vor 1220 nach Toledo und übersetzte dort Werke von Aristoteles (z.B. *Über den Himmel und die Welt*) sowie die Aristoteles-Kommentare von Ibn Rushd (Averroes) und die *Astrologia* des Alpetragius (†1204) ins Lateinische. 1220 verließ Scotus Toledo und stand zwischen 1224 und 1227 im Dienst der Päpste Honorius III. und Gregor IX. Kurz darauf kam er an den Hof Kaiser Friedrichs II., wo er sich weiter mit der Übersetzung arabischer Texte befasste. Außerdem beriet er den Herrscher in philosophischen Fragen und war dessen Hofastrologe. Rader 2010, S. 276-280. Eine quellenkritische Aufarbeitung von Scotus' Biografie gibt Ackermann 2009, S. 13-62.

<sup>211</sup> Zum *Liber Introductorius* und dessen Beauftragung durch Friedrich II. siehe Ackermann 2009, S. 39.

<sup>212</sup> Leicht 2006, S. 286.

<sup>213</sup> Zum Aufbau, Inhalt und Kontext des *Liber de signis* siehe Ackermann 2009, S. 63-66; zu seinem Text und Kommentar S. 99-572. Auszüge wurden bereits gedruckt in Saxl 1912, S. 175f., Boll 1967, S. 439-449, 540-543; Planetentexte ediert nach Mss. M und W in Blume 2000, S. 223-225.

<sup>214</sup> Blume 2009, S. 134.

<sup>215</sup> Rader 2010, S. 280.

Die Figur des Jupiters zeigt einen idealen Herrscher: Er ist in einen pelzbesetzten Mantel und Falkner-Handschuhe gekleidet.<sup>216</sup> Von seinem Gürtel hängt ein Geldbeutel herab. In seiner Hand hält er ein Zepter und auf dem Kopf thront ein Barett oder eine Mitra. Mars ist mit sehr modernen Waffen gezeigt. Neben Lanze und Schild trägt er Pfeil und Bogen – eine damals sehr gefürchtete Waffe.<sup>217</sup> Sein Helm hat sowohl Nacken- als auch Kinnriemen. Sol wird als Kaiser präsentiert und Venus ist als gekrönte Dame dargestellt, die an einer Rose schnuppert (Abb. 2.14). Dieses Attribut ist seit der Antike bekannt.<sup>218</sup> In seiner *Ode an die Rose* beschreibt Scotus zudem die betörende Wirkung dieser Blume – und damit der Venus – auf die Männer.<sup>219</sup> Merkur erscheint als Gelehrter, der mit einem Buch auf einem Podium sitzt. Da die meisten Intellektuellen der Zeit Kleriker waren, gab er ihm die Attribute eines Bischofs oder Abtes. Luna, die ein langes weißes Kleid mit drapierten Stoff-Falten trägt, ähnelt optisch eher einer spätantiken Gottheit bzw. Herrscherin.

Der *Liber de signis* ist als eigenständiger – und nicht immer Michael Scotus zugeschriebener – Text in zahlreichen Schriften des 14. und 15. Jahrhunderts eingegangen, die ansonsten astronomische und astrologische Schriften anderer Autoren enthalten. Dadurch wurde das Werk intensiv verbreitet und rezipiert.<sup>220</sup>

### 2.10.2 Der Hof Roberts von Anjou: Andalò di Negro/Giovanni Boccaccio

Auch Robert von Anjou (1278-1343) widmete sich an seinem Hof in Neapel in großem Stil der Kunst und Wissenschaft. Unter den Geförderten sind Dichter wie Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio sowie Künstler wie Simone Martini und Giotto di Bondone. Sein Hof gilt aber auch als eines der entscheidenden astronomisch-kosmographischen Zentren des Trecento.<sup>221</sup> Dort wirkte, neben Calonymos ben Calonymos, Dionigi Robert und weiteren Gelehrten, auch der aus Genua stammende Astronom, Geograph und Diplomat Andalò di Negro (1260-1334). Dieser war zunächst Repräsentant seiner Republik im Orient gewesen. Nachdem er im Jahr 1318 den König von Neapel kennengelernt hatte, ließ er sich an dessen Hof nieder. Zahlreiche Traktate, die er dort zur Astronomie und Astrologie verfasste, zeigen seine Kenntnis bereits bekannter Werke, wie des *Almagest* von Ptolemäus, der *Alfonsinischen Tafeln* und Abū Maʿšars *Introductorium in astronomiam* inklusive des *Liber de signis*.

Ein Teil der Schriften von di Negro ist in einem prunkvollen Sammelcodex vereint, der kurz nach 1323 in Neapel entstand und heute in der Bibliothèque nationale de France in Paris aufbewahrt wird.<sup>222</sup> In diesem Werk gibt es neben einem Traktat über die Planetensphären und -bahnen sowie

---

<sup>216</sup> Bei Scotus stehen die Handschuhe für ein bequemes Leben. Bauer 1983, S. 13f., S. 83-85, 150 Anm. 587 interpretiert sie abweichend als Juristenhandschuhe. Tatsächlich sind Jupiterkinder häufig Juristen und auch als solche dargestellt. In diesem Fall ist jedoch die Anweisung im begleitenden Text von Michael Scotus eindeutig.

<sup>217</sup> Blume 2009, S. 135.

<sup>218</sup> Bereits der griechische Lyriker Anakreon (um 575/570 v. Chr. - 495 v. Chr.) hatte beschrieben, dass der erste Rosenstrauch dort wuchs, wo die Venus zum ersten Mal Land betrat. Brosse 1806, S. 367.

<sup>219</sup> Schneider 1770, S. 145f. Siehe auch die Venus-Darstellung im *Liber introductorius* der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Cod. 2352, fol. 28<sup>v</sup>, Abb. 2.14.

<sup>220</sup> Ackermann 2009, S. 70.

<sup>221</sup> Götze 2010, S. 241.

<sup>222</sup> Innerhalb des Werkes wird auf diese Jahreszahl verwiesen. Zu diesem Kompendium siehe Thorndike 1923/70 sowie Blume 2000, S. 321f. Im Verzeichnis der BnF, Paris, erscheint es unter der Bezeichnung: *Latin 7272. Andalins de Nigro Januensis, Tractatus de sphaera*, S. 191ff. Dieses Werk gehörte noch ein gutes Jahrhundert später zur Bibliothek der aragonesischen Könige von Neapel. Wie eine Abschrift mit einer schlichteren Umsetzung der Darstellungen zeigt, wurde es bis ins 15. Jahrhundert genutzt und für Übernahmen verwendet.

einer Anleitung zum Gebrauch des Astrolabiums auch den astrologischen Teil *Introductorium ad iudicia astrologie*. Die einzelnen Abschnitte dieser Einführung in die Horoskopkunde wurden mit aufwendigen Deckfarbenminiaturen der Planetengötter und der Tierkreiszeichen versehen.

Die Planeten finden sich jeweils kurz vor dem Ende der jeweiligen Kapitel. Dort schildet Andalò di Negro deren Einflussmöglichkeiten: von den Eigenschaften der vier Elemente, den ihnen zugewiesenen Ländern, Tieren und Körperteilen bis hin zu speziellen Merkmalen der unter ihrer Regentschaft geborenen Menschen, der *Planetenkinder*. Charaktereigenschaften, bevorzugten Tätigkeiten und Physiognomie. In den Miniaturen (Abb. 2.15-2.21) ist lediglich der Planet mit Attribut zu sehen: Saturn als Landmann mit einer Sichel in der Hand und einem aus ungeklärten Gründen vertikal gezeigten Pferd, Jupiter als thronender Richter mit einem Juristenstab. Es fällt auf, dass dieser in einer orientalischen Tracht – mit Turban und auf dem Boden sitzend – gezeigt wird. Wenngleich der Richterstab von orientalischen Darstellungen abweicht, in denen der Jurist ein Buch in der Hand hält, verweist Blume zu Recht auf den zugehörigen Text von Andalò di Negro, in dem Jupiter als geografische Gegend Babylon zugeordnet wird. Dementsprechend ist dieser Gott hier als Orientale dargestellt. Mars präsentiert sich als gerüsteter Krieger, die Sonne als thronender Herrscher mit Krone, Zepter und Sphaera, Venus als junge Frau mit langen Haaren und einem reich verzierten Gewand, die auf einem Saiteninstrument musiziert. Merkur erscheint als Schriftgelehrter und Luna als Wäscherin, die in einem Bottich steht und ein Tuch auswirgt.

Im *Introductorium ad iudicia astrologie* werden also die Eigenschaften der *Planetenkinder* bereits genau beschrieben, während die Planetengötter in den zugehörigen Miniaturen eines dieser Charakteristika bildlich umsetzen. In diese Reihe sind auch Sonne und Mond inkludiert, die bei Michael Scotus noch eine Sonderrolle als Luminaria hatten.<sup>223</sup>

Der Florentiner Dichter Giovanni Boccaccio (1313-1375) erwähnt Andalò di Negro ausdrücklich (und häufiger als jeden anderen Autor) in seiner Göttergenealogie *Genealogia Deorum Gentilium* (1360-1374) und bezeichnet ihn ehrfürchtig als Ehrwürdigen (*venerabilis*) und seinen Lehrmeister („*praeceptor meus*“).<sup>224</sup> Neben den Werken von Abū Maʿšar ist er eine seiner wichtigsten Quellen für astrologisches Wissen. Im programmatischen letzten Teil des Buches nennt er ihn als ersten, dem er sich verpflichtet fühlt:

„Oft habe ich den großberzigen und verehrungswürdigen Greis Andalò di Negro aus Genua erwähnt, der einst mein Lehrmeister in der Bewegung der Sterne war. Du weißt, bester König, wie umfassend seine Weisheit war, wie tief sein Charakter, wie groß seine Kenntnis der Sterne. [...]“<sup>225</sup>

Vermutlich lernten sich beide am königlichen Hof Roberts von Anjou in Neapel kennen. Boccaccios *Genealogia Deorum Gentilium* ist als Synthese antiker Texte, u.a. von Ovid, Horaz und Vergil sowie mittelalterlicher Autoren wie Hrabanus Maurus und Isidor von Sevilla und dem Buch *Liber imaginum deorum* des ansonsten unbekannten Albricus<sup>226</sup> angelegt. Der Autor nennt und zitiert alle Quellen ausführlich.<sup>227</sup> Das Grundkonzept basiert jedoch auf Cicero's Schrift *De natura deorum*. In deren drittem Teil war ebenfalls eine Götter-Genealogie entwickelt worden, wenn auch lediglich

<sup>223</sup> Blume 2000, S. 328.

<sup>224</sup> ebd., S. 320. Boccaccio nennt Andalò di Negro in der *Genealogia Deorum Gentilium* insgesamt elf Mal: Boccaccio 1951, I, 6; II, 7; III, 22; IV, 5; IV, 16; VIII, Prolog und 2; IX, 2; XI, 11, XV, 6. Vgl. Quaglio 1967, S. 132.

<sup>225</sup> ebd., XV, 6, S. 760.

<sup>226</sup> Im Zusammenhang mit mythografischen Schriften taucht zweimal der Name Albricus auf. Wie Jean Seznec recherchierte, handelt es sich dabei jedoch um denselben Autor, dessen Werk lediglich unter verschiedenen Titeln und in unterschiedlichen Ausgaben verbreitet wurde. Möglicherweise verbirgt sich hinter diesem Pseudonym Alexander Neckam 1157–1217. Siehe Seznec 1972, S. 170f.

<sup>227</sup> Blume 2001, S. 328.

als Abschnitt in einem religionsphilosophischen Dialog. Auch Boccaccio entwickelt eine Enzyklopädie der antiken heidnischen Götter, diese strukturiert er jedoch nach den Abstammungs- und Verwandtschaftsgraden.<sup>228</sup> Einige seiner Gestalten sind in bis zu zehn Einzelfiguren zergliedert, die er an verschiedenen Stellen im Zusammenhang mit verschiedenen Mythen bespricht.

Außerdem nennt Boccaccio die besonderen Charakteristika der Planeten-Gottheiten. Er betont die Übereinstimmung zwischen überlieferten Geschichten und den von Astrologen beschrieben Wirkungsspektren. Dabei beruft er sich ausdrücklich auf Abū Ma'sār und Andalò di Negro und erläutert noch einmal das göttliche Gefüge von Makro- und Mikrokosmos. Da Gott bei der Erbauung der *machina mundi* nichts Überflüssiges geschaffen habe, sei klar, dass derart große und helle Himmelskörper, die obendrein durch eine spezielle Ordnung und besondere Bewegung gekennzeichnet seien, nicht bloß zum bloßen Schmuck vorhanden wären.<sup>229</sup> Sie besäßen vielmehr eine große Macht auf das irdische Geschehen, die sich nicht im Jahresablauf mit dem Wechsel der Jahreszeiten erschöpfe, sondern auch die Verantwortung für das Entstehen und Absterben irdischer Dinge einschließe. Jeder Planet besäße dabei seine eigene Zuständigkeit (*officium*). Für die Venus seien dies zum Beispiel die Bereiche Liebe, Freundschaft und Vergnügen. Boccaccio leitet das gesamte Charakterbild der mythologischen Gestalt von der Astrologie ab: Venus ist deshalb die Liebesgöttin, weil der nach ihr benannte Planet über diese Dinge regiert.<sup>230</sup> In gleicher Weise geht der Autor auch bei den anderen Planeten vor – bei jedem gibt er ein Zitat von Abū Ma'sār wieder, das die verschiedenen Charakteristika des Gestirns auflistet. Während Boccaccio die Ausführungen über Saturn kurz hält, widmet er dem Sonnengott sowie Merkur, Luna und Venus lange Texte.

Ovids Beschreibung des Sonnengottes interpretiert Boccaccio als poetische Umsetzung des astrologischen Tagesgestirns. Die Jungfräulichkeit der Diana sowie deren Vorliebe für die einsame Jagd passen für ihn wiederum bestens zu den Eigenschaften des Mondes, weil dieser mit seiner Kälte die sinnlichen Begierden zügle und die nächtlichen Wälder und Berge beleuchte. Dank seiner Feuchtigkeit fördere er das Wachstum der Pflanzen und trage Pfeil und Bogen, was den Mondstrahlen entspräche. Ihr sei ein Wagen beigegeben, „nicht allein, weil sie die Kreisbahn des Himmels befährt, sondern, weil sie diese schneller als jeder andere Planet durchläuft.“<sup>231</sup> Alle Einzelheiten des Mythos werden hier vor einem astrologischen Hintergrund zu einem komplexen Geflecht verbunden, während die Aspekte der antiken Mythen für Boccaccio komplexe astrologische Zusammenhänge beschreiben. Auch die Charakteristika der sieben mythologischen Götter, nach denen Planeten benannt wurden, lassen sich für ihn mit Hilfe der arabischen Astrologie leicht deuten. Damit führt er zwei, seit dem frühen Mittelalter getrennte, Wissensstränge wieder zusammen. Allerdings wurden für ihn „nicht die mythologischen Götter an den Himmel projiziert, um Sternbewegungen zu erklären, sondern die Mythen von den Dichtern als Umschreibungen naturwissenschaftlicher Wahrheiten erfunden.“<sup>232</sup>

Der Text entfaltete seine Wirkung mit einer Verzögerung von nahezu hundert Jahren.<sup>233</sup> Dennoch legte seine Beschreibung der sieben Planetengötter den Grundstein für deren spätere Darstellung auf von speziellen Tieren/Wesen gezogenen Wagen, beginnend mit den *Planetenkinder*-Kupferstichen von Baccio Baldini, die 1464 in Boccaccios Heimatstadt Florenz entstanden – siehe dazu Kap. 8.1.

---

<sup>228</sup> ebd., S. 329, zur Cicero-Rezeption bei Boccaccio siehe Cicero 1987, im Kommentar auf S. 798f.

<sup>229</sup> Blume 2000, S. 330, Boccaccio 1951, III, 22, S. 143f.

<sup>230</sup> ebd., S. 330.

<sup>231</sup> ebd., S. 331, Boccaccio 1951, V, 2, S. 235.

<sup>232</sup> Blume 2000, S. 332.

<sup>233</sup> ebd., S. 333.



### 2.10.3 Ristoro d'Arezzo/Dante Alighieri

Auch an den oberitalienischen Universitäten Padua und Bologna wurde im 13. und 14. Jahrhunderts Astrologie gelehrt. Mit Guido Bonatti, Cecco d'Ascoli<sup>234</sup>, Taddeo Alderotti und Pietro d'Abano wirkten an den Medizin-Fakultäten berühmte Gelehrte, die mit ihren Arbeiten das theoretische Fundament der Sternkunde reaktivierten.<sup>235</sup> Ende des 13. Jahrhunderts (1282) vollendete zum Beispiel der italienische Mönch und Gelehrte Ristoro d'Arezzo den ersten italienischen volkssprachlichen, naturkundlichen Traktat, *La composizione del mondo*. Darin geht es vor allem um geographische und astronomische Themen. Der Autor führt alle irdischen Ereignisse auf den Einfluss der Planeten zurück, die ihrerseits dem göttlichen Heilsplan unterliegen. Seine diesbezüglichen Ausführungen gründen auf den Schriften des persischen Astrologen Abu l-Abbas Ahmad ibn Muhammad ibn Kathir al-Farghani (latinisiert Alfraganus, 9. Jahrhundert) und dem *Liber de aggregationibus scientiae* von Gherardo da Cremona.<sup>236</sup> D'Arezzo widmet jedem der sieben Planeten ein Kapitel. Darin beschreibt er deren Umlaufbahnen und ordnet jedem Gestirn eine Qualität, ein Geschlecht und ein Metall zu und beschreibt ausführlich dessen Wirkmacht über die Menschen.<sup>237</sup> Ihre Einflüsse würden über Hilfsgeister (*spiriti*) vermittelt, die sich innerhalb einer eigenen Sphäre über der Erde befänden. In diesem Sinn interpretiert d'Arezzo einen antiken Sarkophag einer Kathedrale in Cortona. In dessen Clipeus identifiziert er den Planeten Mars, Putten als unterstützende Geister und die darunter erkennbare Schlachtszene als Auswirkungen des planetaren Einflusses.<sup>238</sup> Weiterhin beschreibt er die Wirkungen der Geister der Planeten Venus und Jupiter. Seine Assoziationen zeigen, dass das Konzept der *Planetenkinder* weiterhin virulent war und verweisen erneut auf das *Libro de Astromagia*, dessen Inhalt ihm offenbar bekannt war. Denn in diesem Werk wird der Mars genau auf die von d'Arezzo besprochene Weise dargestellt: in einer speziellen Sphäre sowie in Begleitung von Hilfsgeistern und Menschen, die er beeinflusst.

Auch der *Göttlichen Komödie* von Dante Alighieri (1307-1321) gibt es Vorwegnahmen der *Planetenkinder*. Für seinen Weg durch die jenseitige Welt bekommt Dante einen Rat seines Begleiters Vergil: „*Folgst Du Deinem Sterne, so kann des Ruhmes Hafen dir nicht entgehen*“.<sup>239</sup> Giovanni Boccaccio erläuterte fünfzig Jahre später in seinen Vorlesungen (*esposizioni*) zur *Göttlichen Komödie*, was der berühmte Dichter damit gemeint hatte:

*„In diesen Worten berührt der Autor die Meinung der Astrologen, die manchmal bei der Geburt eines Menschen gewiss ihre Berechnungen anzustellen pflegen, um mittels dieser zu erkennen, welches die Disposition des Himmels an jenem Ort sei, wo dieser zur Welt kommt, für den sie die Berechnung machen. Und unter den Dingen, die sie genauer berücksichtigen, ist der Aszendent, d.h. der Grad, der bei besagter Geburt über den östlichen Horizont der Region steigt. Und nachdem dieser Grad gefunden ist, erwägen sie, welcher der sieben Planeten am meisten Macht über ihn hat. Und den Planeten, von dem sie finden, dass er am meisten Macht hat, den nennen sie Herr des Aszendenten und Index der Geburt. Und der Natur dieses Planeten und der guten oder schlechten Disposition, die der Himmel dann aufgrund von Konjunktionen, Aspekten und Orben aufweist, urteilen sie über das künftige Leben desjenigen, für den die Berechnung angestellt ist. Und so will der Autor hier zeigen, dass sein Stern, d.h. jener Planet, der Index seiner Geburt war, von solcher Art und so*

<sup>234</sup> Das berühmteste Werk des Arztes, Mathematikers und Astrologen Cecco d'Ascoli (1269-1327) ist *L'Acerba*, ein enzyklopädisches Gedicht in vier Büchern (vom fünften wurde nur das erste Kapitel fertig). Im zweiten Buch, das sich mit den Gestirnen befasst, beschreibt er deren Einflüsse auf die Natur, die menschliche Seele und Verhaltensweisen. Das älteste Exemplar ist befindet sich in der BSB München unter der Signatur 4 Inc.c.a.355<sup>r</sup>.

<sup>235</sup> Götze 2010, S. 241.

<sup>236</sup> Morino 1997, S. XIII.

<sup>237</sup> Zum Einfluss der Planeten auf den Menschen bei Ristoro d'Arezzo siehe Kreytenberg 1984, S. 59f.

<sup>238</sup> Donato 1996, S. 51-78, hier besonders S. 58f.

<sup>239</sup> Dante 1994, S. 248f., V. 56-57: „*Ed elli a me: Se tu segui tua stella / non puoi fallire a glorioso porto*“.

*veranlagt war, dass er ihm wunderbare und ruhmvolle Dinge zu bedeuten hatte, wie Exzellenz in Wissenschaft und Ruhm sowie Wohlwollen der Herren und ähnliche Dinge.*<sup>240</sup>

Im dritten Teil, dem *Paradiso* (um 1320 geschrieben), befindet sich der Erzähler mit seiner Begleiterin Beatrice auf dem Weg durch die himmlischen Sphären zum Empyreum. Auffallend ist, dass die Bewohner der einzelnen Sphären die Eigenschaften des jeweils zugehörigen Planeten aufweisen.

*„Im Mondkreis befinden sich die Erretteten, die ein Gelübde nicht eingehalten, sich also, wie der Planet, als unbeständig erwiesen haben. Im Merkur wohnen die Erwählten, die das Gute nicht um seiner selbst, sondern um der eigenen Ehre willen getan haben. Die Liebenden beherrschen die Venussphäre, die Weisen den Sonnenbezirk. In dem des Mars wohnen die Glaubenskämpfer, im Jupiterzirkel die Gerechten und Frommen und in der Saturn-Sphäre die Betrachtenden.“*<sup>241</sup>

In einzelnen Ausgaben aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts sind diese Ausführungen auch bereits als Illustrationen umgesetzt, wie in der norditalienischen Fassung Ms. Holkham misc. 48 in der Bodleian Library, Oxford (siehe Abb. 2.22-2.23).

Bereits die bisher genannten Beispiele verdeutlichen, dass sich das Thema der *Planetenkinder* in Südeuropa völlig unabhängig von deutschsprachigen Planeten-Gedichten des 14. Jahrhunderts herausgebildet hatte. Sowohl die südalpine als auch die nordalpine Entwicklung fußte jedoch auf derselben Grundlage, nämlich auf den Übersetzungen von Beschreibungen des Planeteneinflusses in den Werken des Abū Maʿšār al-Balkhi.

## 2.11 Planetenkinder in deutscher Literatur des 14. Jahrhunderts

### 2.11.1 Das Planetengedicht des Mönchs von Salzburg

Dem *Mönch von Salzburg* werden 50 geistliche und 57 weltliche Lieder zugeschrieben.<sup>242</sup> Das Pseudonym dieses anonymen Liederdichters lässt sich bis heute nicht sicher auflösen, die dahinter verborgene Person wird jedoch mit dem Hof des Salzburger Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim (Regentschaft 1365-1396) in Verbindung gebracht.<sup>243</sup> Einige seiner weltlichen Lieder lassen Einflüsse zeitgenössischer kosmologischer Schriften erkennen. Der Titel des Liedes D 35 lautet zum Beispiel *Planeten und die Elemente*.<sup>244</sup> Darin preist der Dichter mit all seiner Gelehrsamkeit die Tugenden einer Dame und nutzt dafür spätmittelalterliches astrologisches Wissen. Die Geliebte erscheint als wunderbares Werk der Planeten, die unter bestimmten Konstellationen zum Zeitpunkt der Geburt den besonderen Menschen erschaffen hätten.<sup>245</sup> In W 15 *Ain liblich weib, der zarte leib* wird die Frau als Naturschöpfung charakterisiert, die durch eine unbekannte Hand mit Fleiß und Geschicklichkeit hervorgebracht worden sei. Die Vielfalt dieses Wesens entspricht dem Reichtum

---

<sup>240</sup> Boccaccio 1965, S. 30-32.

<sup>241</sup> Weydt 1968, S. 265.

<sup>242</sup> Spechtler 1963, S. 240.

<sup>243</sup> Hinweise zur Person des Autors geben einige Gedichte selbst. In der Mariensequenz G2 verbirgt sich das Akrostichon *Pylgreim erczpischof legat*, der zum erwähnten Salzburger Hof führt. DLM VL (1987), Artikel 'Mönch von Salzburg', Sp. 658. Zählung der geistlichen Lieder nach Spechtler 1963. Als weitgereister Diplomat, der bereits als Student das päpstliche Hofleben in Avignon kennengelernt hatte, führte Pilgrim II. ein aufwendiges kulturelles Hofleben. Zwischen 1375 und 1388 zählte der Salzburger Hof beachtliche 57 Mitglieder. Siehe Spechtler 1963, S. 247.

<sup>244</sup> Wolf 1974, S. 389-407, dort auf S. 406f. das *Planetenkinderlied*.

<sup>245</sup> März 1999, S. 251.

der Natur, ihren Farben und Formen. Und die Sternbilder des Tierkreises würden sich an diesem Wunderwerk beteiligen.<sup>246</sup>

Die Autorenschaft des Mönchs von Salzburg in Bezug auf ein weiteres Gedicht mit astrologischem Bezug, das so genannte *Planetengedicht*,<sup>247</sup> ist umstritten. Jedoch wird für dieses zumindest eine Entstehung im Umkreis des Salzburger Hofes angenommen.<sup>248</sup> Zudem enthält eine auf das Jahr 1445 datierte Handschrift der Landesbibliothek Kassel<sup>249</sup> mit denselben Versen den Verweis: *"Das hat auch der munch von salzburg von yn geticht"*.<sup>250</sup> Spätere Editionen verzichten auf das einleitende, 12-versige Textelement, das auch formal von den nachfolgenden Strophen abgehoben ist und den Mond sowie dessen Bahnen thematisiert.<sup>251</sup> Farblich, grafisch und in Bezug auf das Schriftbild gehören die Textelemente jedoch zusammen. In den folgenden sieben achtversigen Strophen wird die Wirkung der Planeten auf ihre „*chinder*“ beschrieben. Die Texte bilden Reimpaare nach dem Schema aabbccdd, die Beschreibung der Planeten beginnt mit dem Mond, dem Gestirn mit der kürzesten Umlaufzeit, und endet mit Saturn, dem Planeten mit der längsten Umlaufdauer. Ihre textliche Gestaltung folgt keinem festen Raster. Jede Strophe beschreibt zudem jeweils einen Planeten. Dabei werden die körperliche Konstitution sowie charakterliche Eigenschaften und typische Tätigkeiten bzw. Berufe unterschiedlich *gewichtet*.

In vier von sieben Strophen wird auf die Beschaffenheit der Planeten eingegangen. Der Mond ist als feucht und kalt beschrieben. Seine Kinder sind nicht besonders attraktiv: Sie haben große Hände, einen kräftigen Körper und kleine Augen, schlafen gerne, *claffen* (schimpfen in hoher Tonlage), sind launisch, langsam und bei der Arbeit übernehmen sie sich nicht. Dafür mögen sie alles Fremdartige. Merkurkinder hingegen sind *warhaft, getrew* und nutzen ihre Sinne. Sie sind Juristen, Dichter, Goldschmiede, Steinmetze, Maler, Banker, überdies werden sie als mutig und neugierig beschrieben, aber auch als Leute gekennzeichnet, die die Redekunst beherrschen. Venuskinder sind lieblich. Sie reden ständig von der Minne, können gut singen, haben ein fröhliches Gemüt und verstehen sich mit jedermann. Mit ihren Hauptbeschäftigungen Tanzen, Pfeifen und Saitenspiel leben sie fröhlich. Sie hofieren Frauen, diese sollen sich jedoch vor ihnen in Acht nehmen. Die Kinder der als „*heiß*“ gekennzeichneten Sonne sind stark, temperamentvoll und besonders gesund. Sie schlafen und forschen viel, entdecken andere Länder, sind Springer, Stammwerfer, Ringer, haben eine schmale Taille und einen starken Oberkörper und wollen immer die Besten sein. Von Mars heißt es, er sei heiß und dürr und würde seine Kinder das Kriegen lehren, aber auch das Stehlen, Rauben und Lügen. Die unter ihm Geborenen hätten tiefliegende Augen, ein böses Gesicht und würden Frauen und Geistliche schänden. Jupiter bildet eine Art Gegenpol. Er ist feucht und heiß. Von seinen Kindern wird explizit gesagt, dass diese keine Untugenden hätten. Sie würden ausschließlich Liebe, Güte und Frieden verbreiten, seien fröhlich, mildtätig, hartnäckig und gerecht, kämpften gegen das Übel und vollbrächten auf höfische Weise gute Taten. Der zuletzt beschriebene Planet, Saturn, wird hingegen als kalt und dürr vorgestellt. Seine Kinder hätten trübe Augen, sie seien verzagt und unverstanden und würden mit Schande alt. Zu ihnen gehörten

<sup>246</sup> ders., S. 225.

<sup>247</sup> siehe Anhang.

<sup>248</sup> Hierbei geht es um die Handschrift Clm 14622, fol. 135 in der Staatsbibliothek München. März 1999, S. 11 schreibt in seiner Einleitung zur Edition der „Weltlichen Lieder“: „*Ganz außer Betracht, weil der Liedgattung fernstehend, bleiben die dem Mönch von Salzburg zugeschriebenen Planetenkinderverse.*“ Der Text wurde in mehrere Editionen aufgenommen, allerdings gab es in jüngerer Zeit wieder Zweifel an der Zurechnung des Textes zum Œuvre des Mönchs von Salzburg, weil sich dort weder formale noch inhaltliche Parallelen aufdrängen. Siehe Spechtler 2004.

<sup>249</sup> Ms.Astron. fol.1

<sup>250</sup> Kokole 1992, S. 13. Weitere Exemplare des *Planetenkindergedichtes* sind z.B. BSB München, Clm 14622, fol. 134<sup>v</sup>-135<sup>r</sup>; ÖNB Wien, Cod. 4119, fol. 43<sup>r</sup>-44<sup>r</sup>.

<sup>251</sup> Schmidt 2011, S. 619.

Diebe, Spieler, Mörder, Untreue und Trinker – die voller Reue Gott anriefen und sehr gottesfürchtig seien, aber keinen guten Umgang mit Frauen hätten.

In diesem Gedicht sind alle *Planetenkinder* fest ins gesellschaftliche Gefüge eingebunden. Sie lenken und leiten die Gesellschaft als starke, positive Führer, sind Künstler, Handwerker oder sorglose Genießer bzw. Vertreter niedrigstehender, böser oder gewalttätiger Gruppen. Allerdings werden die Eigenschaften und Kompetenzen lediglich literarisch verbalisiert, eine weiterführende wissenschaftliche, philosophische oder religiöse Einordnung erfolgt nicht.

### 2.11.2 Der Ring – Heinrich Wittenwiler

Die Bezeichnung *Planetenkinder* scheint in der spätmittelalterlichen Literatur auch als satirisches Element auf. Dabei geht es weniger um eine Disharmonie zwischen menschlichen Zielen und den tatsächlichen Leistungen, sondern um die Tendenz, einzigartige Naturen darzustellen. Hierbei werden Marotten und Fehler in den Vordergrund gestellt, um diese zu verlachen und zu verurteilen. In der Zeit von Sebastian Brant und Desiderius Erasmus entstanden auf diese Weise Bezeichnungen wie „*saturnische Holzböcke*“, „*Marsbrüder*“, „*Venusnarren*“ und „*Mondkälber*“ in der lebendigen und nahezu unendlichen Kavalkade der Narren.

Ein Beispiel für die konkrete Verwendung des Begriffs *Planetenkind* und seine Anwendung ist das komisch-satirische Lehrgedicht *Der Ring* von Heinrich Wittenwiler. Es umfasst 9699 Reimpaarverse, entstand um 1400 im Umfeld des Konstanzer Bischofs und vermittelt viele Kenntnisse zu damals gebräuchlichen Verhaltensweisen, zur Turnier- und Minnelehre, dem Laiendoktrinal, dem Schülerspiegel oder der Tugendlehre. Diese sind in eine Handlung besonders lachhafter und dummer Bauern (*gpauren*) eingebettet.<sup>252</sup> Im dritten Teil des Werkes geht es um den erbitterten Krieg zwischen zwei Dörfern. Die Verse 7476 bis 7509 beschreiben die kämpfenden und mordenden Nissinger Männer als *Marskinder* und die Bewohner des gegnerischen Dorfes Lappenhausen als *Venuskinder*<sup>253</sup>:

*Won das wil ich ieso sweren:  
Schol daz streiten für sich gen,  
Diss dorff vil wenich mag besten  
Einen tag, daz waiss ich wol.  
Es wirt verprent zuo einem kol,  
Dar zuo daz guot geraubet gar  
Und, ob ich es gesprechen gar,  
Daz kind in seiner muoter leib  
Dermüret wirt mit sampt dem weib,  
Die man derschlagen und gefangen,  
Dar zuo höch embor derhangen.*

*Daz hab ich allesampt gelesen  
In der gschrift und muoss auch wesen. Won  
**die Nissinger die sind  
Des planeten Marten kind.***

*Denn das will ich euch auf der Stelle schwören:  
kommt es zum Krieg,  
so kann dieses Dorf kaum einen Tag lang bestehen,  
das weiß ich genau.  
Es wird zu Koble verbrannt,  
gänzlich seines Besitzes beraubt,  
und, ich wage kaum, es auszusprechen  
das Kind im Mutterleib  
  
wird mitsamt der Frau ermordet,  
die Männer werden erschlagen und gefangen,  
dazu aufgehängt. [7475]*

*Das habe ich alles in der Schrift gelesen,  
und so muss es sein,  
**denn die Nissinger sind  
Kinder des Planeten Mars.***

<sup>252</sup> Eine Einführung und eine Darlegung der literarischen Tradition geben Lutz 1990 sowie Bachorski 2006.

<sup>253</sup> Wittenwiler 1991, hier S. 430-435.

Das mügt es dar an spüren wol,  
 Won ir dorff ist smiden vol;  
 Der fläschbaker seu habent vil,  
 Die der sterne haben wil.  
 Da mit so wirts am eritag:  
 Der ist auch sein, sam ich euch sag.  
 So ist dar zuo der selbig stern  
 In seinem haus (da stet er gern),  
 Daz ist in dem himelstier:  
 Da ist er auch wol sterker zwier,  
 Trun, dann ob des nicht enwär.

Dar zuo so sag ich euch die mâr:  
**Dem stern Venus ist gegeben**  
**Sunderleichen unser leben.**  
**Daz mügt es sehen also drat,**  
**Won diss dorff nûr weber hat**  
**Und auch sneider über all;**  
**Die schätzt man in seiner zall,**  
**Daz seu sein kinder schüllen sein.**

So hat der sterne auch den pein,  
 Daz er widersinnigs get  
 Und in dem himeltarant stet.  
 Er hat ein bösen angesicht:  
 Daz saumpt euch zuo der geschicht.  
 Dar umb, vil lieben kinder mein,  
 Daz ir vil sâlich müessin sein, Massent euch  
 des streites Und wartent bessers zeites, Wolt ir  
 behalten leib und sel,  
 Chinder, weiber, guot und er!"

Das könnt Ihr leicht erkennen,  
 denn ihr Dorf ist voll von Schmieden,  
 Metzger haben sie viele,  
 die will der Stern haben.  
 Außerdem wird der Krieg an einem Dienstag stattfinden: Der  
 ist auch sein, wie ich Euch sage.  
 Dazu ist dieser Stern  
 in seinem Haus, (da steht er gern),  
 das ist in dem Tierkreiszeichen,  
 in dem er doppelt so stark ist,  
 als wenn er nicht dort wäre. [7490]

Dazu will ich Euch noch künden:  
**Unser Leben ist besonders dem Stern Venus zu-**  
**geordnet.**  
**Das könnt Ihr ebenso rasch erkennen,**  
**denn dieses Dorf hat ausschließlich Weber und**  
**dazu allerorts Schneider;**  
**die rechnet man zu seiner Schar;**  
**sie sind seine Kinder.**

Dieser Stern hat auch den Nachteil,  
 dass er rückläufig ist und im Skorpion steht.  
 Er hat ein böses Antlitz,  
 das behindert euch bei dieser Sache.  
 Darum, meine viellieben Kinder,  
 enthältet euch zu eurem Glück  
 des Krieges  
 und wartet eine bessere Zeit ab,  
 wenn ihr Leib und Seele,  
 Kinder, Frauen, Besitz und Ehre behalten wollt. [7509]

Auch dieses literarische Beispiel verdeutlicht, dass der Begriff *Planetenkind* um 1400 absolut gängig und – ohne zusätzliche Erläuterungen – allgemeinverständlich war.

### 2.11.3 Des grossen herren wunder – Oswald von Wolkenstein

Ebenfalls aus höfischem Umkreis stammt ein Planetengedicht des Südtiroler Adligen Oswald von Wolkenstein (ca. 1377-1445), einem der bedeutendsten deutschsprachigen Lyriker des Spätmittelalters.<sup>254</sup> Dieser hatte im Gefolge Friedrichs IV. Jahr 1415 am Konzil von Konstanz teilgenommen und war dort in den Dienst König Sigismunds aufgenommen worden. Oswald hinterließ ein umfangreiches Œuvre: circa 130 Lieder sowie zwei Reimpaarreden. Als einer der ersten Autoren bemühte er sich um die Erhaltung seines aus Texten und Melodien bestehenden künstlerischen Schaffens und ließ es in zwei repräsentativen Pergamenthandschriften niederschreiben.<sup>255</sup>

<sup>254</sup> Zur Biografie Oswalds von Wolkenstein siehe Trennert-Helwig 2014, S. 61f.

<sup>255</sup> Spicker 2007, S. 9, 13-19. Die Pergamenthandschrift A (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 2777) enthält 108 Texte. Sie wurde 1425 gefertigt und ist in einem Register auf fol. 38<sup>r</sup> datiert. Weitere Einträge erfolgten bis 1436. Insgesamt waren sieben bis acht Schreiber beteiligt. Der Hauptteil von Handschrift B (Universitätsbibliothek Innsbruck, ohne Signatur) ist von ihrem Schreiber auf den 30. August 1432 datiert. Nachträge reichen über 1438 hinaus. Eine Papierhandschrift (Tiroler Landesmuseum Innsbruck, F.B. 1950) wurde wohl von Oswalds

Insgesamt sind drei, in ihrem Textbestand weitgehend übereinstimmende Sammelhandschriften sowie einzelne Lieder erhalten.<sup>256</sup>

Das Planetengedicht *Des grossen herren wunder*<sup>257</sup> entstand vermutlich um 1422, es besteht aus fünf Strophen. Jede zählt 32 Verse, die überkreuzte Reimpaare bilden.<sup>258</sup>

Viele Parallelen zum Text des Planetengedichtes des Mönchs von Salzburg legen nahe, dass dessen Text als Anregung gedient haben könnte – oder dass beide auf eine gemeinsame ältere Quelle zurückgriffen. Oswalds Text enthält jedoch erheblich mehr astrologische Informationen als die Verse des Mönchs und ist auch in seinen Angaben präziser. Nach einem Lob auf Gott, dessen Wunder nie in ihrer Gänze zu durchschauen seien, beschreibt der Autor zunächst, dass die Menschen als Kinder der Planeten veredelt, geformt oder „böse gemacht“ werden und dass sich die Macht der Planeten auf Körper, Charakter und Verstand auswirke. Allerdings folgt der Autor in seinen Ausführungen nicht der tradierten Planetenabfolge, sondern wählt ein eigenes Strukturprinzip. Er beginnt mit den beiden Lichtern Sonne und Mond, dann folgen Mars, den er u.a. als „Führer der böartigen Art“, „durch und durch verlogen“ und gewalttätig charakterisiert; Merkur (scharfsinnig, klug, gottesfürchtig, wohlhabend), Jupiter als Gipfel der Tugendhaftigkeit und Friedensliebe. Venuskinder seien „erquickende Menschen“, die die Begierde spielerisch lenken und Spaß an Musik und Tanz haben würden. Saturn ist ähnlich böse wie der Mars beschrieben, seine Kinder wären eiskalt und faul, Sie würden trinken, stehlen, rauben und zuweilen auch Frauen schänden. Das Gedicht endet mit der Mahnung, dass jeder zwar von „seinem“ Stern geprägt sei, aber mit Gottes Hilfe selbst aus der tiefsten Schuld entkommen und durch Fleiß und Tugend zum rechten Weg finden könne.

Verse, die im 15. Jahrhundert entstandenen *Planetenkinder*-Darstellungen beigegeben sind, werden häufig auf das Planetengedicht Oswalds von Wolkenstein zurückgeführt.<sup>259</sup> Allerdings ist eine solche alleinige Zuschreibung zweifelhaft. Vielmehr muss davon ausgegangen werden, dass Oswald die laienastrologische und entsprechende Texttradition seiner Zeit gut kannte und sich diese in seinem Text widerspiegelt. Sein Gedicht dürfte jedoch eine Neuschöpfung zum selben Thema sein und sich nur inhaltlich an Vorgängern orientieren.<sup>260</sup> Dennoch belegt auch das Planetengedicht *des grossen herren wunder*, wie populär die Astrologie und das Thema der *Planetenkinder* waren und dass sie auch am Hof Sigismund thematisiert wurden.

---

Familie ca. 1450 kurz nach dessen Tod verfasst. Sie enthält keine Melodien und stimmt textlich weitgehend mit B überein, sodass von einer Abschrift, wahrscheinlich für den familiären Hausgebrauch, auszugehen ist.

<sup>256</sup> Spicker 2007, S. 13.

<sup>257</sup> Wolf 1974, S. 389-407, S. 406f. Zum Text des *Planetenkinder*liedes siehe den Anhang.

<sup>258</sup> Brem 2000, S. 25. Das Planetengedicht ist u.a. in der Münchner Handschrift Clm 14622, fol. 134<sup>v</sup>-135<sup>r</sup> abgedruckt. Siehe <http://www.handschriftencensus.de/24042>.

<sup>259</sup> Klein 1987, S. 73-79, Nr. 22, wiederholt von Blume 2000, S. 227-230.

<sup>260</sup> Mueller 2009, S. 65.



### 3 Planetenkinder-Texte

Texte zu den Eigenschaften der sieben Planeten, ihrer Herrschaft über die verschiedenen Zeitabschnitte und ihrem Einfluss auf die Menschen erschienen seit dem Spätmittelalter immer häufiger in Planetenbüchern oder Sammelhandschriften mit großer Informationsfülle, wie Hausbüchern, Volkskalendern, astronomischen Traktaten, Kriegshandbüchern, komputistisch-prognostischen bzw. medizinisch-astrologischen Traktaten.<sup>261</sup> Mit Beginn des 15. Jahrhunderts kamen bildliche Darstellungen hinzu. Die Wortbeiträge und Bilder gehen dabei unterschiedliche Verhältnisse ein; sie bilden nicht immer homogene Einheiten, sondern stehen oft in komplexen Beziehungen miteinander. Während die Bilder als Medien der Kommunikation wirken, indem sie Gesten, Blicke und Gebärden der dargestellten Figuren herausstellen oder durch Bildprogramme und Wappen Identifikationsangebote machen<sup>262</sup>, erleichtern die Texte häufig das Verständnis der Darstellungen, oder sie ermöglichen dieses sogar erst. Dennoch wirken die Bilder dabei nicht nur rein illustrativ und vom Text abhängig<sup>263</sup>, sondern sie stehen in zahlreichen Zyklen autark für sich. Gottfried Boehm urteilt, dass in Illustrationen die volle Potenz des Mediums nicht zur Entfaltung komme und dass Konzepte wie das der bildlichen Narration ausschließlich für ästhetisch autonome Bilder gelten. Dass diese These für zahlreiche textbezogene Bilder nicht trägt, wurde seitdem in vielen Forschungsbeiträgen betont.<sup>264</sup> Auch das scheinbar simple Abhängigkeitsverhältnis zwischen *Planetenkinder*-Bildern und Texten ist u.a. deshalb erheblich komplexer, weil die semiotische Differenz der Medien Bild und Text bei einer Kombination beider Faktoren zu einem „*aktiven sinnbildenden Faktor*“ werden kann.<sup>265</sup>

#### 3.1 Planeten-Traktate

Wie die Lunare und Tierkreiszeichentraktate gehören auch die Planeten-Traktate zu den am häufigsten überlieferten Texten der Laienastrologie.<sup>266</sup> In je nach Werktyp und -intention schwankender Ausführlichkeit geben sie Auskunft über das Wesen und die Eigenschaften der sieben Planeten sowie über deren Einfluss auf den Menschen bzw. die Welt.<sup>267</sup> Die einzelnen Kapitel sind stereotyp aufgebaut und entweder in ungebundener oder in Versform verfasst. Wenngleich ihr Inhalt in den unterschiedlichen Überlieferungssträngen in sehr heterogenen Zusammenhängen wiedergegeben ist, sind die meisten Planeten-Traktate ähnlich strukturiert. Einer allgemeineren Einleitung folgt ein Gliederungsgerüst aus sieben Kapiteln, das sich meist aus der von Ptolemäus im *Tetrabiblos* I,5 festgelegten Planetenreihenfolge ergibt: beginnend mit Saturn und endend beim Mond. Diese Abfolge kann jedoch auch umgekehrt auftreten; in seltenen Fällen beginnt sie mit der Sonne.

Die Kapitel informieren über die relative Entfernung der Planeten von der Erde, über ihre relative Größe, die Umlaufzeit und ihre Natur. Hierfür kommen wertende Attribute zum Einsatz, wie gut, böse oder neutral. Die Eigenschaften des jeweiligen Wandelsterns werden auch nach dem humoralpathologischen Viererschema und in ihren Primärqualitäten (heiß-kalt, feucht-trocken) festgelegt. An dieser Stelle besteht die Möglichkeit einer Verknüpfung mit der auf die vier

---

<sup>261</sup> Stegemann 2008, Sp. 36-294.

<sup>262</sup> Griese 2011, S. 37.

<sup>263</sup> Siehe Boehm 1987, S. 1-23, hier: S. 11; Boehm 2007, S. 245-248.

<sup>264</sup> Manuwald 2008, passim.

<sup>265</sup> Lotman 1982, S. 11-22, hier S. 12.

<sup>266</sup> HwdA 2005, Sp. 58.

<sup>267</sup> Brévar 1988, S. 80.



Konstitutionstypen ausgelegten Temperamenten- sowie der Tierkreiszeichenlehre. Im weiteren Verlauf des Traktats werden auf sehr eingängige Weise die *Planetenkinder* besprochen. Hier beschreiben und kommentieren die Texte deren körperliche und charakterliche Züge. Auch nicht im Bild sichtbare Sinnschichten, wie ein aufbrausendes Temperament, ein roter Kopf oder eine krumme Nase werden benannt und das Dargestellte um diese Informationen erweitert.<sup>268</sup> Negative Eigenschaften der *Planetenkinder*, die in Texten nicht direkt adressiert werden, sind häufig bildlich umgesetzt, zum Beispiel durch eine ärmliche Umgebung. Gelegentlich gezeigte Wappen verraten etwas über den jeweiligen Auftraggeber oder geben Hinweise in Bezug auf den, im Text unerwähnten, Entstehungskontext der Werke.

Der älteste Planetentraktat ist das astronomische Lehrbüchlein A, das Viktor Stegemann herausgegeben und kritisch kommentiert hat.<sup>269</sup> Dieser Text lässt sich bis ins Jahr 1404 zurückverfolgen, und er wurde noch im Jahr 1769 gedruckt.<sup>270</sup> Stegemann ging davon aus, dass eine ca. 1350 in Italien entstandene lateinische Handschrift die Quelle für die deutschsprachigen Planetentraktate war.<sup>271</sup> Hierfür führte er drei eng miteinander verwandte lateinische Texte an (St. Gallen, Cod. 429; Clm 671 [ZHV 8345]; Clm 4394 [ZHV 8344], die er als Auszüge aus diesem italienischen Kompendium deutete.<sup>272</sup> Da diese jedoch erst nach 1450 und zudem lediglich in drei Handschriften überliefert sind, dürfte es sich hierbei entweder um Rückübersetzungen ins Lateinische oder um eine Quellengemeinschaft handeln.

Zudem unterscheiden sich die lateinischen Texte partiell stark von den deutschen Fassungen. Stegemann äußerte selbst Zweifel an seiner These<sup>273</sup> und auch Keil stellte fest, dass 29 deutsche Textzeugen „*erstaunlich viel, gemessen an den drei Überlieferungen der lat. Vorlage*“ sind.<sup>274</sup> Dieses Missverhältnis wird dank der erweiterten Zusammenstellung von Texten durch Markus Müller noch weiter betont.<sup>275</sup> Vier andere lateinische Textstämme wäre eher als Vorlage in Betracht zu ziehen:

1. Saturnus est planeta prima [...]
2. Saturnus frigidus siccus [...]
3. Si quis nascatur dum (cum) Saturnus dominatur [...]
4. Luna est Prima planetarum (et minima) stellarum [...]

Genauere Untersuchungen zu diesen liegen leider nicht vor.<sup>277</sup> Auch die zahlreichen Textzeugen warten noch auf eine systematische wissenschaftliche Erfassung und Aufarbeitung.<sup>278</sup>

---

<sup>268</sup> ebd.

<sup>269</sup> Stegemann 1973, S. 34-59.

<sup>270</sup> ebd., S. 64.

<sup>271</sup> ebd., S. 30.

<sup>272</sup> Brévar/Keil 1989, Sp. 721, Mueller 2009, S. 61.

<sup>273</sup> Stegemann 1973, S. 23, Anm. 2.

<sup>274</sup> Keil 1965, S. 108, Mueller 2009, S. 61.

<sup>275</sup> Mueller 1999, S. L-LII.

<sup>276</sup> Diese Textvarianten sind vollständig bei Brévar/Keil 1989, Sp. 722 abgedruckt.

<sup>277</sup> Zur Handschrift Clm 560 vgl. aber Reichel 1996, S. 129-134 und S. 75.

<sup>278</sup> Zinner führte im Jahr 1925 bereits 29 Handschriften mit Planetentraktaten auf (Zinner 1925, 8354-8383), seitdem wurden zahlreiche weitere Textzeugen erfasst. Markus Mueller listet 76 Planetentraktate in 89 Handschriften und 32 Überlieferungen der Planeten(kinder)verse auf. Mueller 2009, Anhang B, S. L-LII. Diese Zahl dürfte noch deutlich steigen.

### 3.2 Planetenkinder-Gedichte

Aus der Antike sind keine lyrischen Beschreibungen der Planeten und von ihnen beeinflusster Menschen bekannt. Solche Verse entstanden vermutlich erst im 14./15. Jahrhundert in der Folge der Übersetzung und Verbreitung arabischer astrologischer Werke und in Anlehnung an diese. Vermutlich wurden lateinische Gedichte zunächst in die jeweiligen Volkssprachen übertragen.<sup>279</sup> Dabei wandelten sich die Hexameter erneut zu Reimen. Die Verse sorgten dafür, dass sich die trockene Materie, wie die Wirkungen der einzelnen Planeten, aber auch die langen Berufsaufzählungen, besser memorieren ließ. Die Gestalt der Texte war dabei offen und variabel, Inhalt und Länge variierten je nach Überlieferungsstrang. Zunächst wurde versucht, den gesamten vorliegenden Stoff für einen Planeten zu verarbeiten. Das spiegelt sich in unterschiedlichen Textlängen wieder.<sup>280</sup> In Blockbüchern gab es schließlich Vereinheitlichungen. In deutschsprachigen Fassungen kommt häufig der betreffende Stern in der Ich-Form zu Wort und stellt sein eigenes Wesen, wie auch das seiner Kinder vor, wie z.B.:

*Saturnus, eyn stern byn ich genant  
Der hoest planet gar wol bekant  
Naturlich byn ich trucken vund kald  
Mit meynen werken manichfald  
So ich yn meynen bewern stan  
Dem steinbock und dem wasserman  
Den thu ich schaden czu der welt  
Mit wasser und mit großer kelt  
Meyne dirhounge<sup>281</sup> in der wogen yst  
Im wedir fall ich czu der frist  
Und mag di czwelff czeichen  
In dreysig iaren dirreichen*

*Meyne kynt synt sich bleich durre und kalt  
Grob trege boze neydisch trurig alt  
Dybisch geyrig gefangen lam ungestalt  
Tyfe awgen ir heupt yst hard keynen Bart  
Große lippen und ungeschaffen gewant  
Unborminnstige tyr seynt en wolbekant  
Daß ertreich sie durchgraben gern  
Veltbawes sie auch nicht entpern  
Und wy man yn not yn arbit sal leben  
Daß yst saturnus kyndern gegeben  
Die andirs ire nature han  
Alleyne von saturno sal man vorstan<sup>282</sup>*

Bereits Mitte des 15. Jahrhunderts erlebten verschiedene poetische Zyklen sowie deren Variationen und Kombinationen durch die rasante Verbreitung der *Planetenkinder*-Grafiken sowie Übertragungen in Handschriften und Bücher eine enorme Popularität. Sie wurden weitergegeben, kopiert oder abgewandelt<sup>283</sup>, fanden Eingang in zahlreiche Volkskalender und Planetenbücher, sind auch vielfach unabhängig von Traktaten oder Illustrationen überliefert. Je nach Redaktion und Handschrift können zudem weitere Textelemente ergänzt worden sein, z.B. Zusammenhänge mit den römischen Göttern, Ergänzungen zu den Planeteneigenschaften, Listen der von Planeten beherrschten Stunden und darauf basierende Ratschläge, vereinzelt auch Horoskope.

Sofern die Texte gemeinsam mit den bildlichen Darstellungen der *Planetenkinder* auftauchen, besteht in keinem einzigen Fall Kongruenz. Stattdessen nehmen die Bilder ausgewählte Aspekte der Verse auf, z.B. die Darstellung von Alter, bestimmter Berufe oder sozialer Zugehörigkeit. Sie verzichten aber auf die Umsetzung physiognomischer und charakterlicher Besonderheiten, wie eine im Text ausdrücklich erwähnte Statur, Gesichtsform oder Freundlichkeit.

<sup>279</sup> Stegemann 2008, S. 286.

<sup>280</sup> In der ältesten Bellifortis-Fassung umfasste der Text zum Jupiter z.B. 13 Verse, der zur Sonne ganze 26.

Siehe HwdA Bd. 7, Sp. 287.

<sup>281</sup> dirhounge: Erhöhung

<sup>282</sup> Saturn-Text des Basler Planetenbuches (1435-1440). Für die Verse aller Planeten siehe Anhang.

<sup>283</sup> Brévar 1988, Volkskalender, S. 320f.

Die Texte befinden sich entweder auf den jeweiligen Blättern der bildlichen Darstellung selbst (als obligatorischer Bestandteil in die Platte des Holzschnittes oder des Kupferstichs eingebracht) oder als handschriftliche Ergänzung unter/neben den Darstellungen. Ab Ende des 15. Jahrhunderts vereinfachten und verkürzten sich die verbalen Informationen häufig auf Vierzeiler<sup>284</sup>, wie:

*Von dem Jupiter / Vernünfftig, gelebrt, verschwiegen, gerecht  
Also sind mein Kind vnd Knecht  
Langwierig, trefflich Ding treib an  
Mit Kauffmannschaft wol gewinnen kann*

oder auch

*Jupiter tugenthafft vnd guet  
Meine kind weyß  
züchtig wolgemuet  
Ich kan in zwelff Jaren  
Des gantzen himels lauff vmbfaren*

Im 16. Jahrhundert, und dort vor allem in der niederländischen Druckgrafik, wurden Beischriften häufig in Latein bzw. als impersonelle Informationen angelegt – doch wie in der Bildtradition trat nun auch bei den Texten eine Erstarrung ein.

---

<sup>284</sup> Zu den verschiedenen poetischen Zyklen siehe HwdA 7, Sp. 286-291.

## II HERAUSBILDUNG DES BILDMOTIVS PLANETENKINDER

### 4 Illustration des Wissens – „Das Kastlsystem“

#### 4.1 Planetenkinder in islamischen Handschriften

##### 4.1.1 Das Buch der Wunder

In den Kapiteln 2.6. - 2.7 ist dargelegt, wie arabische astrologische Werke im Mittelalter nach Europa kamen, dort übersetzt und verbreitet wurden. Doch auch im Islam blieben die sieben klassischen Planeten und ihr Einfluss auf die Menschen sehr populär und waren Teil zahlreicher Traktate. Weil eine Untersuchung des Bestandes noch aussteht, lässt sich bislang nicht eruieren, von wann die ältesten bildlichen Umsetzungen datieren. Die Zahl der erhaltenen illustrierten Manuskripte lässt annehmen, dass das Thema der *Planetenkinder* nicht häufig von islamischen Illustratoren aufgegriffen wurde, lediglich drei Manuskripte mit entsprechenden Umsetzungen sind bisher bekannt.

Beim ersten, dem *Kitāb al-bulhān* bzw. *Buch der Wunder*, Or.33 Bodleian Library Oxford)<sup>285</sup> handelt es sich um ein Buch in arabischer Sprache, das während der Regentschaft von Jalayirid Sultan Ahmad (1382-1410) gefertigt wurde. Dieser herrschte auf dem Gebiet des heutigen westlichen Iran und dem Irak. Dort verbanden sich die arabische und persische Wissenschaft und Kultur; dementsprechend sind auch zu dieser Zeit dort entstandene Traktate die Hybriden beider Kulturen.<sup>286</sup> Der Inhalt des Werkes besteht aus astronomischen, astrologischen und geomantischen Texten, die von Ali ibn al-Hasan Al-Isfahani kompiliert wurden.<sup>287</sup> Dieser schreibt auf fol. 2<sup>r</sup>, dass von vornherein Illustrationen für dieses Werk vorgesehen waren und nennt auch den Auftraggeber: Shayk al-Diya Hussein-al-Irbili.<sup>288</sup> Auf fol. 131<sup>r</sup> gibt das Werk Informationen zur Datierung: „*Dieses gesegnete Buch wechselte im Monat Sha’ban 812 [also im Dezember 1409 oder Januar 1410] von al Irbili’s Händen zu Haydar ibn al-Hajji*“.

Auf fol. 163<sup>r</sup> vermerkt der Autor: „*Dieses gesegnete Werk wurde vollendet am Sonntag, dem 13. Dhū l-Hiddscha* (das ist der zwölfte und letzte Monat des islamischen Kalenders) *des Jahres... [...]*“ Leider sind die folgenden beiden Ziffern unleserlich. Da der Besitzer das Buch im Jahr 1410 verkaufte,

---

<sup>285</sup> Rice 1954, S. 1-39, hier: S.4, Nr. 21. Im Herbst 1911 teilte Warburg Saxl in einem enthusiastischen Brief mit, „dass ich einem arabischen Bildermanuskript auf die Spur gekommen bin, das sich als Hauptquelle der im Abendlande üblichen astrologischen Bilderreihen ausweisen dürfte“. Er fragte Saxl, ob er Zeit hätte, nach Oxford zu fahren, um das Manuskript in der Bodleian Library zu studieren. (GC, Warburg an Saxl, 13.09.1911, in McEwan 1998, S. 22) und drängte ihn, „eine so gute wissenschaftliche Idee“ klar darzustellen, um zu klären, „welche arabischen Vermittler in Betracht kommen. [...] Sie müssen sich eben entschließen der Sache so viel Monate zu widmen, wie ich Jahre. Sonst können wir nicht ordentlich zusammen marschieren. Ihre Zeit und Ihr Leben kann ich nicht höher einschätzen als das meinige: Kanonenfutter für respektable Fragezeichen.“ Saxl reiste nach Oxford, und seine Ergebnisse wurden bereits im April 1912 in einem Artikel veröffentlicht: Saxl 1912. Warburg positionierte eine Planetenkinderseite in seinem Mnemosyne-Atlas auf

<sup>286</sup> Carboni 2013, S. 22.

<sup>287</sup> Ali ibn al-Hasan Al-Isfahani schreibt auf fol. 1<sup>v</sup>, dass er in Bagdad geboren wurde. Sein Name verrät hingegen, dass seine Familie aus Isfahan im Iran stammt. Siehe Carboni 2013, S. 24.

<sup>288</sup> Das Werk wurde also von einem Mann in Auftrag gegeben, dessen Familie aus Irbil, nahe Mossul, in Nord-Irak stammt. Carboni 2013, S. 24.

kann es sich also um 1388, 1396 oder 1404 handeln, weil nur in diesen Jahren der 13. Tag des Dhū l-Hiddscha auf einen Sonntag fiel.<sup>289</sup>

Das Material stammt ursprünglich aus Abū Maʿšar's Traktat *Introductorium in astronomiam*. Darauf wird in der zweiten Zeile des Vorwortes ausdrücklich verwiesen, der arabische Gelehrte ist zudem auch in einer Illustration auf fol. 34<sup>r</sup> zu sehen.<sup>290</sup> Weiterhin gibt es ganzseitige Bilder von jedem der zwölf Tierkreiszeichen, dem Regenbogen, von Sternen, den 28 Stadien eines Mondumlaufs, der Erhöhung und dem Fall der sieben Planeten, der Mondknoten, der Klimata und der Jahreszeiten. Außerdem ist jeder Planet als Herrscher von drei Dekaden gezeigt.

Das achte Kapitel des ersten Werkes lautet: *Über die Attribute der Planeten, ihre Einflüsse, speziellen Charakteristiken und Dimensionen sowie die Art und Weise ihrer bildlichen Darstellungen und verschiedenen Namen*. Der Name jedes dieser sieben Himmelskörper wird in Arabisch, Persisch, Altgriechisch, byzantinischem Griechisch und Hindi genannt.<sup>291</sup> Eine Auflistung astrologischer Assoziationen, die angenommene Entfernung von der Erde sowie Prognosen für bestimmte Konstellationen schließen sich an. Neben einer textlichen Beschreibung der Eigenschaften der sieben Planeten und der unter ihrem Einfluss geborenen Menschen (fol. 33b), sind die Planeten und ihre Kinder auf einer Doppelseite mit 56 Bildfeldern in tabellarischer Form angeordnet. (fol. 25<sup>v</sup>, 26<sup>r</sup>, Abb. 4.1, 4.2). Weiterhin gibt es eine Sektion mit sieben Dschinns und deren Verbindung zu Talismanen.<sup>292</sup> Jede bildliche Darstellung des Buches wurde jeweils überschrieben mit: *“Ein Diskurs über [...]”*. Darauf folgt das jeweilige Thema, z.B. *“das Tierkreiszeichen Löwe”* oder *“den Propheten xy”*.

Der *Kitāb al-bulhān* ist nur fragmentarisch erhalten und heute auch anders gebunden als im Urzustand. Dennoch lassen sich sein ursprünglicher Umfang und Inhalt gut durch zwei später entstandene Handschriften rekonstruieren (Kap. 4.1.2).

#### 4.1.2 Der Aufstieg in die Glückseligkeit und die Quellen der Herrschaft

Der *Metālī ‘ūl-saadet ve yenabī ‘ūl-siyadet Seyyid Mohammed ibn Emir Hasan el-Su‘udī* kam im Zuge von Napoleons Ägyptenfeldzug (1798-1801) nach Frankreich und wird in der Pariser Bibliothèque nationale unter der Signatur Suppl.turc. 242 aufbewahrt.<sup>293</sup> Sein Titel bedeutet *Der Aufstieg in die Glückseligkeit und die Quellen der Herrschaft*. Auf Wunsch von Sultan Murād III (Herrschaft: 982-1003 der Hidschra, d.h. 1574-1595), wurde das Werk im Jahr 1582 [990 der Hidschra] aus einer arabischen Schrift ins Türkische übersetzt (fol. 140<sup>v</sup>/141<sup>r</sup>) und war für seine Tochter Fatma Sultane bestimmt (fol. 5<sup>r</sup>).<sup>294</sup> Der 143 Seiten umfassende Traktat ist in ottomanischem Türkisch verfasst.<sup>295</sup> Er beginnt mit der Erläuterung der zwölf Tierkreiszeichen. Auf den folia 32<sup>v</sup>/33<sup>r</sup> präsentieren zwei

<sup>289</sup> ebd., S. 25.

<sup>290</sup> ebd., S. 24.

<sup>291</sup> Die indischen Namen werden allerdings in arabischen Zeichen geschrieben und nicht in Sanskrit oder Hindi.

<sup>292</sup> Carboni 2013, S. 28. nach dem islamischen Glauben aus Feuer erschaffene, übersinnliche Wesen, die über Verstand verfügen und neben den Menschen die Welt bevölkern.

<sup>293</sup> Eine Notiz, die der französische Orientalist Langlès in dem Buch hinterließ, besagt, dass das Werk von General Monge aus Ägypten mitgebracht und auf Anweisung von Napoleon in der Kaiserlichen Bibliothek deponiert wurde. Siehe Blochet 1914-20, S. 308-311. Der Band wurde zuerst von Reinaud 1828, Band II, S. 336, 379, 384 beschrieben.

<sup>294</sup> Der Name des Übersetzers, Seyyid Mohammed ibn Emir Hasan, findet sich im Manuskript auf fol. 124<sup>v</sup> und ein weiteres Mal am Ende des Textes. Die Illustrationen werden dem damals berühmten Künstler Uthmān zugeschrieben. Wiss. Beschreibung der BnF, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427189w/f42.image> [Abrufzeitpunkt: 10.01.2017, 12.28 Uhr], Baer 1968, S. 526.

<sup>295</sup> Die ottomanische Sprache basiert auf dem Anatolisch-türkischen und beinhaltet zahlreiche arabische und persische Elemente. Die Schriftreform von 1928 ersetzte die arabische Schrift durch die lateinische. Buğday 1999, S. xvii.

Tableaus die *Planetenkinder* in typischen Situationen, im weiteren Verlauf des Buches werden u.a. Konjunktionen in einzelnen Zeichen besprochen, astronomische und astrologische Tafeln gezeigt (folio 38<sup>r</sup>), der weibliche Charakter anhand körperlicher Besonderheiten bestimmt (folio 65<sup>v</sup>), die Mondphasen erläutert (folio 69<sup>v</sup>) und geomantische Formeln mit verschiedenen Propheten verbunden.<sup>296</sup>

Die *Planetenkinder*-Doppelseite 32<sup>v</sup>/33<sup>r</sup> (Abb. 4.3, 4.4) zeigt acht Spalten mit jeweils sieben Miniaturen, d.h. insgesamt 56 Bildfelder. Sie ist von einem in goldener Schrift verfassten Titel überschrieben, der sich mit „*Erläuterung der Art und Weise, in der Menschen mit jedem der sieben Planeten verbunden sind und der Gruppen, denen diese Personen angehören*“ übersetzen lässt. Rechts neben jedem Bildfeld identifiziert der Text einer Kartusche das jeweils Dargestellte. In der rechten Spalte sind die sieben Planeten in der Reihenfolge ihrer Umlaufzeiten gezeigt, links von ihnen in sieben Bildfeldern *Planetenkinder* bei für sie typischen Tätigkeiten. Alle Illuminationen wurden vollständig farbig gestaltet; dabei kam auch großzügig Gold zum Einsatz. Die Planetenreihe beginnt mit Saturn, der der islamischen Ikonographie entsprechend<sup>297</sup> als alter, bärtiger, dunkelhäutiger Inder dargestellt ist und eine Spitzhacke in der erhobenen rechten Hand hält.<sup>298</sup> Jupiter erscheint als würdiger Edelmann, er hat eine sitzende Position eingenommen und lehnt sich vornehm gegen ein Kissen. Kriegsgott Mars, der in der islamischen Tradition üblicherweise ein Schwert in der rechten und einen abgeschlagenen menschlichen Kopf in der linken Hand trägt<sup>299</sup>, ist hier mit einer Breitaxt oder einer Spitzhacke (ähnlich der des Saturn) bewaffnet. Venus, die in der islamischen Ikonographie meist eine Oud (eine Kurzhalslaute) spielt<sup>300</sup>, wird hier als Tänzerin dargestellt. Sie ist rot gewandet und hat ein weißes Tuch um ihre Taille geschlungen. Anders als die fünf Planeten (Saturn, Jupiter Mars, Venus und Merkur) werden die „Lichter“, Sonne und Mond, nicht durch Personifikationen, sondern als abstrakte Scheibensymbole umgesetzt.

Jedem Planetengott sind jeweils sieben „Kinder“ zugeordnet, die unterschiedliche Tätigkeiten ausüben. Im islamischen Mittelalter gab es zahlreiche Klassifikationssysteme, die auf der Siebenzahl der Planeten basierten.<sup>301</sup> Und wie in Europa legten auch zahlreiche islamische Autoren Listen, Diagramme und magische Quadrate zu astrologischen Themen an. Einer der wichtigsten Vertreter ist Ahmad ibn Ali al-Buni (gest. um 1225), dessen Werk *Die große Sonne der Gnosis* (*Shams al-Ma'airf al-Kubra*) zahlreiche dieser Strukturierungen enthält. Darunter sind auch Tafeln mit 7x7 Bildfeldern, die auf den sieben Planeten basieren.<sup>302</sup> Diese Unterteilung in sieben Felder wurde gelegentlich auch zur Klassifizierung der Menschen innerhalb der Gesellschaft angewandt. Nach dem arabischen Gelehrten al-Maqrīzī (1364-1442) und anderen islamischen Autoren war bereits die Gesellschaft im alten Ägypten siebengeteilt: Zum ersten Teil gehörte die königliche Familie, zum zweiten vermögende Geschäfts- und Kaufleute. So setzten sich die gesellschaftlichen Schichten fort bis zum siebten Teil, zu dem Tagelöhner zählten.<sup>303</sup>

Die Tätigkeiten der dargestellten *Planetenkinder* basieren auf antiken Traditionen, die in Traktaten über die Astrologie und Alchemie überliefert worden waren, z.B. im *Picatrix* (siehe Kap. 2.7) und

<sup>296</sup> Wiss. Beschreibung der BnF, online: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427189w/f42.image> [Abrufzeitpunkt: 10.01.2017, 12.20 Uhr]. Für eine ältere Einführung in die Handschrift siehe Reinaud 1828, S. 336, 379, 384.

<sup>297</sup> Baer 1968, S. 527.

<sup>298</sup> McEwan 1998, S. 22, Anm. 50.

<sup>299</sup> ebd.

<sup>300</sup> ebd. Zur Oud siehe: Farmer 1939, S. 41–51.

<sup>301</sup> Winkler 1930, S. 16-108.

<sup>302</sup> Zur Theorie, dass die Zahl Sieben wegen der sieben Planeten so häufig als Grundlage für Illustrationen verwendet wurde, siehe auch Massé 1962, S. 649-666.

<sup>303</sup> Siehe Al-Maqrizi 1359/1940, S. 72f.; Wiet 1962, S. 71f.

die durch die Qualitäten ihres Planetenherrschers bestimmt werden. So finden sich z.B. im Zusammenhang mit Saturn, der traditionell mit Dunkelheit und der Farbe Schwarz verbunden ist, Menschen bei schmutzigen, anstrengenden, unbeliebten Berufen. Gezeigt werden ein Schmied mit Hammer und Amboss, ein Steinmetz, der offenbar gerade ein Loch in die Wand schlägt, ein Mann, der eine Feuerstelle betreut, ein Pech-Verkäufer, der eine schwarze Flüssigkeit ausgießt, ein Lastenträger, ein Bauern mit Hacke und ein Gerber.<sup>304</sup> Jupiter, der mit Weisheit, Religion und Theologie assoziiert wird, soll hingegen besonders rein wirken. Deshalb ist er weiß gekleidet und trägt auch einen blütenweißen Turban.<sup>305</sup> Zu seinen „Kindern“ zählen ein ebenfalls weiß gewandeter reicher Bürger, der neben einem niedrigen Schreibtisch sitzt, ein Händler vor der Verkaufsluke seines Ladens, diskutierende, edel gekleidete Männer, ein Mönch oder Eremit, ein Richter bei der Bestrafung eines Mannes<sup>306</sup> sowie ein Schuh- und ein Kerzenmacher.<sup>307</sup>

Menschen, die unter dem Einfluss des Mars geboren wurden, waren auch im Islam Berufen zugeordnet, die mit Kampf, Blut oder Feuer zu tun hatten. Weil die diesem Planeten zugeordnete Farbe das Rot ist, wurde der Kriegsgott folgerichtig in dieser Farbe gekleidet.<sup>308</sup> Das Bildfeld direkt neben dem Planetengott gehört einem Henker, der gerade einen vor ihm knienden Gefangenen schlägt oder enthauptet. Daneben finden sich ein Metzger mit einer Ziege, ein Glaser, ein Hufschmied, ein Koch, ein Fackelträger und ein Löwenbändiger. Sonnenkinder gehörten wiederum zur herrschenden Klasse. Sofern sie überhaupt arbeiteten (neben dem Regieren), waren ihnen Berufe zugeordnet, die mit Gold, anderen wertvollen Metallen oder glänzenden Materialien zu tun haben. Neben dem Bildfeld der Sonne ist ein Padischah<sup>309</sup> zu sehen, ein Beg (Sultan) mit Schwert, ein Goldschmied, ein Silberschmied, ein Schildmacher, ein Seidenhersteller oder -händler und ein Bankier, der Münzen wiegt.

Neben Venus als Patronin der schönen Künste sind ein Oud-Spieler, ein Harfinist und ein Flötist, eine Tänzerin, ein Tambourinspieler, ein Paukist und ein Trommler gezeigt. Merkur ist in der islamischen Tradition ein Schreiber<sup>310</sup> und Protektor der angewandten sowie der Handwerkskunst. Dazu gehören auch das Weben, Sticken und Malen. Der Planetengott ist hier weiß gekleidet, ihm zur Seite stehen jeweils ein Illuminator, Schneider, Tischler, Schreiber, Weber, Apotheker<sup>311</sup> und ein Kurier. Das untere Register gehört dem Mond, dem Patron des Wassers. Dementsprechend werden hier Tätigkeiten präsentiert, die mit diesem Element zu tun haben, zum Beispiel ein Mann, der im Wasser steht und Leinen bleicht. Neben ihm wirft ein Fischer seine Netze aus, im nächsten Bildfeld führt ein Schäfer seine Herde. Weiterhin gehören ein Baumwoll-Kämmer, ein Seemann im Boot, ein Kamelreiter und ein säender Bauer dazu.

---

<sup>304</sup> Diese Tätigkeiten lassen sich direkt im *Picatrix* wiederfinden oder werden durch die dort genannten Qualitäten und Mineralien nahegelegt. Ritter 1933, S. 150 (I.12).

<sup>305</sup> Zu Jupiters weißer Kleidung siehe Ritter 1933, S. 151.

<sup>306</sup> Der *Picatrix* spricht von Rechtsprechung und Bestrafung. Siehe Ritter 1933, 151 (I.11)

<sup>307</sup> Schuhmacher waren in der islamischen Tradition hoch angesehen. Baer 1968, S. 529, Anm. 10.

<sup>308</sup> Ritter 1933, S.152.

<sup>309</sup> Bezeichnung für den Monarchen, wie den Schah, oder Kaiser.

<sup>310</sup> Saxl 1912, S. 151-177.

<sup>311</sup> Die Verbindung zwischen Merkur und dem Apothekerberuf hat vermutlich mit der Assoziation des Planeten zur Alchemie zu tun.



### 4.1.3 Der günstige Aufstieg der Sterne des Herrschers

Auch die zweite Handschrift *Das Maṭālī al-sa'āda wa manābi al-siyāda* (*Der günstige Aufstieg der Sterne des Herrschers*) ist in Konstantinopel entstanden, sie datiert sogar aus dem selben Jahr wie das Pariser Exemplar (1582) und wird unter der Signatur Ms 788 in der Pierpont Morgan Bibliothek in New York aufbewahrt. Sie war für Āyisha Sultān (gest. 1604), die andere Tochter Sultan Murāds III., angefertigt, jedoch von einem anderen Künstler (Vali Jan) illuminiert worden. Leider wurden die New Yorker Miniaturen (Abb. 4.5, 4.6) von späteren Nutzern oder Künstlern mehrfach übermalt, sodass ihr ursprüngliches Erscheinungsbild kaum noch objektiv beurteilt werden kann.

Beide Handschriften weisen eine große Nähe zueinander, aber auch zum *Kitāb al-bulhān* auf – siehe hierzu z.B. auch die Darstellung der zwölf Tierkreiszeichen und ihrer Dekane (Abb. 4.11-4.13). Die Illuminatoren der türkischen Werke haben dessen grundsätzlichen Aufbau und Ikonographie übernommen. Allerdings zeigen beide Illuminationen die *Planetenkinder* in einem städtischen Umfeld, während der *Kitāb al-bulhān* sie in der Natur und stets in Verbindung mit Pflanzen präsentiert.

Einige Besonderheiten, wie der weiße Bart des Planetengottes Saturn und dessen Körperhaltung, stimmen in den türkischen Exemplaren überein und weichen vom 200 Jahre älteren *Kitāb al-bulhān* ab (Abb. 4.7-4.9). Dort ist der Planetengott als dunkelhäutiger bartloser Inder gemalt. Andere Elemente wurden nur in einem türkischen Werk übernommen. Auch hierfür soll exemplarisch Saturn stehen: Dieser hält im *Kitāb al-bulhān* und dem *Kitāb Metalī 'ü'l-saadet ve yenabi 'ü'l-siyadet* eine Spitzhacke in der Hand, im *Maṭālī al-sa'āda wa manābi al-siyāda* hingegen einen Stab. Und schließlich unterscheiden sich die gewählten Farben, z.B. bei der Kleidung und den Attributen, in allen drei Manuskripten.<sup>312</sup>

Einige Illustrationen, wie die im *Kitāb al-bulhān* vorgestellten sieben Klima-Arten der Woche, bei denen der Planetengott in der himmlischen Sphäre thront, während unter ihm auf der Erde *Planetenkinder* bei Tätigkeiten zu sehen sind – wie in den späteren europäischen Zyklen – kommen nur dort vor (Abb. 4.10). Deshalb ist davon auszugehen, dass die beiden türkischen Handschriften von einem gemeinsamen Prototypen inspiriert sind und jeweils mit künstlerischer Freiheit der beiden Illustratoren umgesetzt wurden. Allerdings gehen sie nicht direkt auf den arabischen *Kitāb al-bulhān* zurück. Demnach muss es weitere *Planetenkinder*-Darstellungen in tabellarischer Form gegeben haben und, wie zu zeigen sein wird, dies sogar in Form einer festen Darstellungstradition. Saxl nahm an, dass dies immer sieben gewesen seien.<sup>313</sup> Allerdings haben sich auch Darstellungen erhalten, in denen mehr als sieben (Kap. 4.2) oder auch lediglich vier *Planetenkinder* (Kap. 4.4) gezeigt werden. Prägnante Beispiele hierfür werden im Folgenden vorgestellt.

## 4.2 Der Palazzo della Ragione in Padua

In der italienischen Malerei wird die Synthese des orientalischen Systems der *Planetenkinder*bilder in Verbindung mit abendländischen Berufsdarstellungen erstmals im *Palazzo della Ragione* von Padua als Fresken fassbar.<sup>314</sup> Dieser prunkvolle Palast war im Mittelalter sowohl Sitz des Gerichts als auch Treffpunkt zum Austausch von Ideen, Plänen und Gütern – also der Kern des privaten

<sup>312</sup> Baer 1968, S. 532.

<sup>313</sup> „Vom Orient kommen *Planetenkinder*bilder in streng wissenschaftlicher Form nach Europa. Zu jedem Planeten gehört eine genau festgelegte Anzahl an Berufen (sieben!)“. Saxl 1919, S. 1016, Saxl 2007, S. 277.

<sup>314</sup> Zur Einflussnahme der *Salone*-Fresken auf die *Planetenkinder*-Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts siehe Panofsky, 1923, S. 121ff. Die Planeten erschienen, teilweise mit ihren Tierkreiszeichen, auch als Plastiken oder Reliefs, etwa an Kapitellen des Dogenpalastes von Venedig, in Deckengemälden oder Reliefs wie im *Teatro Anatomico* im *Archiginnasio* von Bologna. Vgl. Blume 2000, S. 85, Anm. 47.

und öffentlichen Lebens der Stadt. Seine architektonische Struktur und seine praktische wie auch symbolische Funktion wurden während des Mittelalters und der Renaissance in ganz Europa nachgeahmt. In seinem großen Saal, dem *Salone*, sind 319 Fresken in jeweils separierten Bildfeldern zu sehen, darunter auch die sieben Planeten und ihre Kinder.

#### 4.2.1 Geschichte des *magnum palacium* und Datierung der Fresken

Die Historie des *magnum palacium* ist gut dokumentiert. Das im Grundriss parallelogrammförmige Gebäude (Abb. 4.14-4.16) war zwischen 1172 und 1218/19 gebaut worden und beherbergte zunächst drei große Säle, in denen man Gericht hielt. Die älteste Erwähnung einer Ausmalung bezieht sich auf das Jahr 1218 und findet sich in einem Dokument von 1271: „*boc anno depictum fuit palatium communis Padue*“. Die Stadt beauftragte den Mönch und Baumeister Fra Giovanni degli Eremitani (in Padua aktiv zwischen 1289-1318) mit der Restaurierung des Gebäudes, die dieser in den Jahren 1306-1309 vornahm. Er ersetzte die drei einzelnen Säle durch eine große Halle, baute ein neues Holzdach in Form eines umgedrehten Schiffes und ließ dafür die Wände von 16 auf 24 Meter erhöhen. Im Anschluss wurde der Maler Giotto di Bondone (ca. 1267-1337) mit der Schaffung eines dreistufigen Freskenzyklusses an diesen erhöhten Wandflächen im ersten Stock des Salone betraut.<sup>315</sup> In einer spätestens 1313 erfolgten Ergänzung der *Compilatio Chronologica* des Riccobaldo aus Ferrara (gest. 1312) wird der *palatio communis Paduae* unter Giottos Werken aufgeführt.<sup>316</sup> Somit dürfte die Ausmalung in den Jahren zwischen der Fertigstellung des Gebäudes (1309) und der genannten Erwähnung in der Chronik vorgenommen worden sein.<sup>317</sup>

Nur ein Jahrhundert nach der Fertigstellung, am 2. Februar 1420, wurde das Dach des Palastes bei einem Brand zerstört und dabei ein Großteil der Fresken beschädigt oder vernichtet.<sup>318</sup> Zu dieser Zeit stand Padua unter der Herrschaft der Republik Venedig.<sup>319</sup> Deren Senat beschloss bereits vier Tage später, das Gebäude zu restaurieren und wieder in den Zustand vor dem Brand zu versetzen („*ut prius erat*“).<sup>320</sup> Um 1430 fanden die Maßnahmen unter Leitung von Giovanni Nicolò Miretto und Stefano Ferrara statt.<sup>321</sup> Am 17. August 1756 riss ein Hurrikan das Dach herunter. Zwischen 1759 und 1770 wurde der Zyklus von Francesco Zannoni erneut nach Vorlagen aus dem 14. Jahrhunderts nachgebildet<sup>322</sup>, dabei jedoch um christliche Motive ergänzt. Die zuvor an die ursprünglich verschalte und blaue Decke gemalten Sterne wurden hingegen weggelassen.<sup>323</sup> Zumindest in einem Fall ist zudem die Darstellung eines nackten Liebespaares an der Nordwand (oberhalb des Saturns) durch die einer elegant gekleideten Dame ersetzt worden.<sup>324</sup>

---

<sup>315</sup> Gunzburg 2016, S. 89.

<sup>316</sup> Muratori 1726, S. 255 – wiedergegeben von Barzon 1924, S. 195 und Blume 2000, S. 71.

<sup>317</sup> Vorgesprochen wurde auch, dass Giotto die Freskierung erst bei einem zweiten Aufenthalt in Padua vornahm: eventuell nach seinem Rom-Aufenthalt und auf dem Weg nach Florenz zu den Freskierungsarbeiten in der Peruzzi- und der Bardikapelle – nach Meinung einiger Historiker um 1317. Siehe Rossi Antoniazzi 2007, S. 27.

<sup>318</sup> Gunzburg 2016, S. 91.

<sup>319</sup> Padua stand von 1405 bis 1797 unter venezianischer Herrschaft. Zur Zeit der Freskierung des *Palazzo della Ragione* wurde die Stadt von zwei venezianischen Adeligen regiert, einem *Podestà* für die zivilen und einem Kapitän für die militärischen Angelegenheiten. Unter diesen Gouverneuren führten der Große und der Kleine Rat die Geschäfte der Stadt. Dabei legten sie paduanische Gesetze zugrunde, festgeschrieben in den Statuten von 1276 und 1362.

<sup>320</sup> Verdi 2008, S. 75.

<sup>321</sup> Savonarola 1902, S. 47f.

<sup>322</sup> Gunzburg 2016, S. 91.

<sup>323</sup> Fantelli/Pellegrini 2000, S. 16.

<sup>324</sup> Prosdocimi 1962, S. 15f.; Barzon 1924, S. 189; Ivanoff 1964, S. 75.

Nach beiden Zerstörungen versuchte die Kommune also jeweils, den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen. Dies unterstreicht die große Bedeutung der einzelnen Fresken wie auch des gesamten Zyklusses. Im 20. Jahrhundert erfolgten weitere Übermalungen durch Luigi Papafava (1838-1908) aus Padua, im Jahr 1910 eine Restaurierung durch Andrea Moschetti und andere spätere Eingriffe bis zum Jahr 1963. Ab 1989 wurden vorbereitende Arbeiten für die bislang letzte Restaurierung vorgenommen, die seit 2005 abgeschlossen ist.<sup>325</sup>

Der ca. 82 Meter lange, ca. 27 Meter breite und ca. 25 Meter hohe Ratssaal (*salone*) im ersten Stock des Gebäudes mit seinem stützenlosen und nur durch eiserne Zuganker zusammengehaltenen Holzgewölbe umfasst 319 Bildfelder im oberen Drittel. Sie erstrecken sich über drei horizontale Register und über alle vier Wände. Partiiell gibt es unterhalb dieser Bilderfriese ein weiteres Register mit freskierten Wandfeldern. Diese waren jedoch ursprünglich nicht vorhanden und finden deshalb im Folgenden keine Berücksichtigung. An einer Schmalseite steht ein überlebensgroßes hölzernes Pferd, vermutlich eine Kopie des Pferdes vom Reiterstandbild Gattamelatas.<sup>326</sup> Weiterhin sind in diesem Raum zwei ägyptische Sphingen und ein Foucaultsches Pendel ausgestellt.

#### 4.2.2 Inspirationen des astrologischen Programms

Im Spätmittelalter war Padua neben Bologna die führende Universitätsstadt Italiens, die – besonders für Studien medizinisch-naturwissenschaftlicher Ausrichtung Studenten aus ganz Europa anzog. Bei einem derartigen Schwerpunkt des Lehrbetriebes spielte die Astrologie notwendigerweise eine erhebliche Rolle. Denn nach damaligem Verständnis bildete sie eine der Grundlagen der Medizin. Seit der 1264 erfolgten Reorganisation der Universität lassen sich dementsprechend umfangreiche astrologische Studien in Padua belegen.<sup>327</sup>

Für den Beginn des 14. Jahrhunderts ist, wie die Äußerungen von Albertino Mussato zu einem im Jahr 1315 erschienenen Kometen belegen, bei den gebildeten Kreisen der Stadt ein astrologisches Grundwissen vorauszusetzen.<sup>328</sup> Daher kann davon ausgegangen werden, dass auch Giotto oder zumindest sein Auftraggeber Zugang zu deren Theorien und wichtigsten verfügbaren Schriften hatten. Für den Künstler selbst lässt sich ein Interesse an der Himmelskunde durch die Planung und Ausführung einiger späterer Werke mit entsprechender Thematik belegen.<sup>329</sup> Auch sein enger Kontakt zu dem Mediziner und Astrologen Pietro d'Abano ist hinreichend dokumentiert.

#### Giotto di Bondone

Über Giotto di Bondone (1267 oder 1276-1337) und sein Werk sowie dessen grundlegende Bedeutung wurde und wird in zahlreichen Untersuchungen geforscht. Die Neuheit seines Stils als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Renaissance-Malerei ist dabei umfassend nachgewiesen und immer wieder betont worden. Nahezu jede Komposition und jedes Motiv, bis hin zu einzelnen Flächen und Linien, hat in der Literatur bereits ausreichend Betrachtung gefunden. Wie zuerst

<sup>325</sup> Rossi Antoniazzi 2007, S. 71.

<sup>326</sup> ebd., S. 67f. Das Pferd ist 1568 erstmals in Vasaris Lebensbeschreibung des Donatello erwähnt.

<sup>327</sup> Blume 2000, S. 63 und bes. S. 77.

<sup>328</sup> Zu Albertino Mussatos Schrift *De gestis Italicarum* siehe Siraisi 1973, S. 16f.

<sup>329</sup> von Wülfigen 1962, S. 11 erwähnt unter der Anzahl verloren gegangener Werke auch solche mit astrologischem Inhalt. Auch der von ihm dargestellte Komet in der Arenakapelle ist eine Kombination aus dem reellen Erscheinungsbild des Halleyschen Kometen, den der Künstler selbst über dem Nachthimmel von Padua gesehen hatte, und dem mythologischen Kometen Miles (Abb. 4.35).

Saxl feststellte und seitdem von zahlreichen Forschern wiederholt worden ist, knüpfen seine Fresken im *Palazzo della Ragione* an die Überlegungen von Pietro d'Abano an.<sup>330</sup> Letzterer erwähnt Giotto sogar: In seinem Kommentar zum pseudoaristotelischen *Problemata physica* Buch xxxvi, 1 §3, vollendet im Jahr 1310) antwortet d'Abano auf die Frage, warum Menschen Abbilder ihrer Gesichter schaffen. Hierzu entwirft er eine Theorie und verweist auf Giotto („*puta Zoto*“ – „zum Beispiel Giotto“) als Maler, der es verstünde, einen Menschen so darzustellen, dass man ihn erkenne.

<sup>331</sup>

### Pietro d'Abano

Pietro d'Abano (1257-1316) war einer der einflussreichsten Gelehrten des ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts. Nach seinem, vermutlich zwischen 1270 und 1290 absolvierten, Medizinstudium hielt er sich in Konstantinopel auf, lernte dort Griechisch und Arabisch. Ab ca. 1300 war er in Paris und studierte dort die Werke des andalusischen Philosophen und Arztes Averroës (1126-1198).<sup>332</sup> Dieser hatte eine medizinische Enzyklopädie und Kommentare zu fast jedem Werk des Aristoteles verfasst. Dadurch wurde d'Abano ein Anhänger des Neuplatonismus. In Paris trug er auch zahlreiche Bücher des jüdisch-spanischen Gelehrten Abraham ben Meir ibn Esra (1089-1164) zusammen und übersetzte sie ins Lateinische, darunter auch dessen sieben Traktate umfassenden Corpus astrologischer Schriften. Das verschaffte dem Werk und den darin dargelegten Thesen eine weite Verbreitung sowie große Popularität.<sup>333</sup> Auch ein Teil seiner eigenen Werke entstand dort und erregten bei der Kirche schon früh den Verdacht der Ketzerei. Ein erster Prozess endete mit Freispruch.

1306 oder 1307 wurde er auf den Lehrstuhl für Medizin an der Universität Padua berufen, wo er auch Philosophie und Astrologie unterrichtete. In seinem Testament beschrieb er sich als „*Professor der medizinischen, philosophischen und astrologischen Künste*“.<sup>334</sup> Die Reputation von Pietro d'Abano reichte weit über Padua hinaus und hielt bis ins 16. Jahrhundert an.<sup>335</sup> Drei Bücher, die alle aus dem Jahr 1310 datieren, enthalten seine astrologischen Schriften: *Conciliator differentiarum quae inter philosophos et medicos versantur*, *Lucidator dubitabilium astronomiae* und *De motu octave spere*. Vescovini argumentiert, dass d'Abano darin die aristotelische Philosophie mit anderen medizinischen, astronomischen und astrologischen Traditionen kombiniere, die von byzantinischen und islamischen Gelehrten stammen. Er habe jedoch die Astrologie von dämonischer Magie befreit und sie zwischen der Astronomie und Mathematik verortet.<sup>336</sup>

Schon bald geriet d'Abano ein weiteres Mal in Konflikt mit der Kirche, die ihn der Häresie bezichtigte. Wegen seiner Weigerung zum Widerruf wurde er erneut angeklagt und der Inquisition übergeben. Noch vor Beendigung dieses Gerichtsverfahrens starb er 1316 in der römischen Engelsburg.<sup>337</sup> Populär blieben vor allem d'Abanos Thesen zu den Monomörien, der kleinsten

---

<sup>330</sup> Saxl 1925/26, Gunzburg 2016, S. 95.

<sup>331</sup> [...] „*pictore sciente per omnia assimilare, puta Zoto*“[...] Der im Manuskript verzeichnete Name erscheint in den gedruckten Editionen fälschlich als *Gotus*. Vgl. Ladia 1998, S. 239, S. 240 Anm. 14 sowie Thomann 1991, S. 238-244.

<sup>332</sup> Averroës war Hofarzt der berberischen Dynastie der Almohaden von Marokko.

<sup>333</sup> Thorndike 1944, S. 293f., Gunzburg 2016, S. 94.

<sup>334</sup> D'Abanos Testament ist abgedruckt in: Atti della R. Accademia dei Lincei 1877-78, S. 548-50 sowie zit. in Favaro 1880, S. 8 und Siraisi 1970, S. 322.

<sup>335</sup> Siraisi 1970, S. 322.

<sup>336</sup> Federici-Vescovini 1987, S. 38f.

<sup>337</sup> Der Prozess wurde auch nach seinem Tode weitergeführt und d'Abano in dessen Ergebnis schuldig gesprochen. Anfang des 15. Jahrhunderts jedoch wurde ein Basrelief des Gelehrten zusammen mit denen anderer Paduaner

Einteilung des Tierkreises in Ein-Grad-Abschnitte, wobei jedem Grad eine bestimmte Bedeutung bzw. ein symbolisches Bild zukommt, und den Dekanen. Hierfür griff er antike Theorien, die in der arabischen Astrologie überdauert hatten, wieder auf und formulierte sie neu.<sup>338</sup> Seine diesbezüglichen Aussagen im *Astrolabium planum* waren Grund- und Vorlage für das gleichnamige Werk von Johannes Angelus und liegen relativ originalgetreu im Heidelberger Schicksalsbuch vor (siehe Kap. 11.1).

In seinen Werken unterschied Pietro d’Abano klar zwischen der Astrologie, der Alchemie und der Magie. Dementsprechend finden sich auch im Salone deren Vertreter: der Astrologe mit gen Himmel ausgebreiteten Armen im Februar beim Zeichen Fische (direkt unter den Zeichen des olympischen Jupiters). Im Mai (Zwillinge) sitzt der Alchimist neben seinem Athanor, dem alchemistischen Ofen. Und im Juli (Löwe) sitzt der Magier in einem magischen Kreis, neben ihm ist der Negromant (Geisterbeschwörer) gezeigt (Abb. 4.18-4.20). Für die geäußerte Annahme, dass Pietro d’Abano bei der Konzeption der astrologischen Fresken im *Palazzo della Ragione* direkt auf den *Liber Introductorius* von Michael Scotus zurückgegriffen habe<sup>339</sup>, gibt es hingegen keinen Beleg. Die älteste erhaltene, in Padua erfolgte, Abschrift des Werkes<sup>340</sup> entstand erst um 1340, und deren Illustrationen beziehen sich bereits eindeutig auf die Fresken im *Palazzo della Ragione*. Allerdings hatten sowohl Pietro d’Abano als auch Michael Scotus Abū Ma’sars Werke gründlich rezipiert und lange Textpassagen zu den sieben Planeten, deren Einfluss auf die Menschen sowie deren Erscheinungsbild, ihre zugeordneten Eigenschaften und Tätigkeiten aus dessen Kapitel 9 des Buches VII von *Introductorium in astronomiam* übernommen.

#### 4.2.3 Die Fresken im Salone des Palazzo della Ragione

Die Ikonographie und Bedeutung des komplexen astrologischen Fresken-Zyklus im *Palazzo della Ragione* wurde in den vergangenen Jahrhunderten bereits vielfach untersucht und führte Kunsthistoriker zu verschiedenen Bewertungen.<sup>341</sup> Da sich kein Vertrag oder andere Dokumente aus der Zeit der Beauftragung zur Freskierung erhalten haben, ist die älteste Quelle von Giotto’s Freskierung die Beschreibung eines zeitgenössischen Augenzeugen. Giovanni da Nono (ca. 1275-1346) arbeitete in den ersten beiden Dekaden des 14. Jahrhunderts als Richter im *Palazzo della Ragione* und erlebte dessen Restaurierung hautnah mit. In seiner Chronik der Stadt Padua *Visio Egidij Regis Patavie* schreibt er zum Bildprogramm: „*Duodecim celestia signa et septem planete cum suis proprietaribus in hac cohopta, fulgebunt, a Zofo summo pictorum mirilce laborata, et alia sidera aurea cum speculiis et alie figurationes siimiliiter fulgebunt interius.*“<sup>342</sup> Tatsächlich ist der Zyklus jedoch erheblich umfangreicher: Die farbigen Szenen spielen sich innerhalb dreier horizontaler Register in jeweils

---

Prominenter in den Loggien des *Palazzo della Ragione* angebracht (Abb 4.17). Die zugehörige Inschrift beschreibt ihn als besonderen Mediziner und Philosophen und hebt seine astrologischen Kenntnisse explizit hervor. Er sei fälschlicherweise unter Magieverdacht geraten, davon aber wieder befreit worden. Siehe Federici-Vescovini 1988, S. 29.

<sup>338</sup> Zur Theorie der Grad-Zuordnung (Myriogenesis) siehe Firmicus Maternus 1975, S. 272-300; zu den Planetenherrschern der einzelnen Grade (Monomörien) siehe Greenbaum 2001, S. 2-14, 66-70 135f., 138-145.

<sup>339</sup> Blume 2000, S. 84: „Zahlreiche Indizien belegen, dass Pietro d’Abano bei der Konzipierung der Ausmalung des *Palazzo della Ragione* die Planetenbeschreibungen des Michael Scotus benutzt hat. So gibt es eine Reihe ikonographischer Bezüge und wir stoßen beide Male auf das gleiche Verfahren, Elemente vertrauter Bildvorstellungen zur Charakterisierung der Planeten zu verwenden. Hinzu kommt, dass der Text, wie die Münchner Handschrift zeigt, wenige Jahre später in Padua kopiert wurde und demnach greifbar war“.

<sup>340</sup> Clm 10268, München Bayerische Staatsbibliothek, fol. 85r, 85v, 86r.

<sup>341</sup> Untersuchungen liegen vor u.a. von Barzon 1924, S. 41-47 und S. 111-114; Saxl 1925/26, S. 49-68; Fantelli/Pellegrini 2000, Blume 2000, Rigobello Autizi 2008, Canova 2011, Gunzburg 2016, S. 87-113.

<sup>342</sup> Da Nono 1934-39, S. 20.

quadratischen Bildfeldern und dort unter romanischen oder gotischen Kleeblatt-Bögen oder, wie in den Feldern einiger Heiliger, in Eingangsportalen unter Türstürzen ab. Jedes der Fresken hat einen blauen Hintergrund, wie auch Giotto's Bilder in der Arenakapelle von Padua (siehe Abb. 4.33-4.35). Sie alle sind durch plastisch wirkende Pilaster voneinander abgegrenzt. Durch diesen *trompe l'oeil*-Effekt werden die einzelnen Szenen einerseits wirkungsvoll voneinander getrennt, zugleich entsteht aber auch ein zyklusübergreifendes Strukturierungsmerkmal.

Da Nono und spätere Chronisten wie Michele Savonarola äußerten sich nicht konkret zum Bildprogramm äußerten. Dessen Bedeutung war so selbstverständlich, dass es keiner Erklärung bedurfte. Im Laufe der Jahrhunderte verlor die Astrologie jedoch immer mehr an Relevanz, und die entsprechende Ikonographie war Forschern immer weniger geläufig. Auch die Restaurierungen, bei denen Teile des Bildprogramms verändert wurden, erschwerten das Verständnis eines komplexen Zusammenhangs.

### Oberes Register: Die Himmelskonstellationen des Jahres 1309

Seit Bernardo Scardeone im Jahr 1560 in seinem Buch *Historiae de urbis patavii antiquitate* eine Korrelation zwischen den astrologischen Fresken im *Palazzo della Ragione* und Pietro d'Abano's *Astrolabium Planum*<sup>343</sup> herstellte, wurde dies in fast allen folgenden Untersuchungen des Zyklusses wiederholt.<sup>344</sup> Dem Umstand, dass dieses Werk im Original nicht mehr vorlag, begegneten die Forscher durch die Verwendung einer späteren Fassung von Johannes Engel (gedruckt 1488).<sup>345</sup> Dabei versuchten sie, jedem Grad des 360 Grad umfassenden Tierkreises eine Figur zuzuweisen (Abb. 4.21). Allerdings gelang dies nicht in jedem Fall überzeugend.

Der Name des Werkes verrät bereits, dass es sich bei dessen Untersuchungsgegenstand um ein flaches Astrolabium handelt, also um die Verschriftlichung eines drehbaren astronomischen Gerätes zur Berechnung kosmischer Konstellationen.<sup>346</sup> Ein *Astrolabium planum* stellt die Informationen in tabellarischer Form dar. Es war eine essentielle Quelle bei der Berechnung individueller Horoskope, weil man aus seinen Tabellen ablesen konnte, wo genau sich die maßgeblichen Gestirne zum Zeitpunkt der Geburt oder aktuell befanden. Selbstverständlich konnte auch Pietro d'Abano, der als Professor der Universität Padua auch Astrologie lehrte, damit umgehen. Er notierte die entsprechenden Statistiken nach Berechnungen mit seinem Instrument. Inzwischen ist eine Abschrift dieses Werkes aus dem 15. Jahrhundert bekannt. Es wird unter der Signatur Clm 22048 in der Bayerischen Staatsbibliothek München aufbewahrt und trägt den Titel *De signis celestibus eorumque significatione et potestate, cum multis tabulis astronomicis*.<sup>347</sup> Dieses Werk enthält besagte Tabellen sowie einen astrologischen Teil, der sich mit der Erstellung von individuellen Horoskopen befasst – aber keine Illustrationen.

---

<sup>343</sup> Das Original von Pietros d'Abano *Astrolabium planum* ist nicht erhalten. Die Abschrift Clm 22048 ist abrufbar unter <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV035218415>. Zum *Astrolabium planum* des Pietro d'Abano siehe Haage 1977, S. 95-108; Haage 1978, S. 121-139; Federici-Vescovini 1986, S. 50-75; Federici-Vescovini 1987, S. 213-235.

<sup>344</sup> Scardeone 1560, 201f.

<sup>345</sup> Engel 1488.

<sup>346</sup> Das namengebende scheibenförmige Instrument wurde auch *Sternhöhenmesser* oder *Planisphärum* genannt und von der Antike bis in die frühe Neuzeit verwendet. Mit ihm konnten u.a. das sich verändernde Firmament nachgebildet, die Position bestimmter Sterne oder Sternbilder abgelesen, die Uhrzeit oder Himmelsrichtungen bestimmt werden. Eine Einführung und Beschreibung des Astrolabiums sowie seiner Entwicklung gibt u.a. Bergmann 1985.

<sup>347</sup> „Über die Zeichen des Himmels, die signifikant sind und Macht haben, mit vielen astronomischen Tabellen“. Siehe hierzu Gunzburg 2016, S.100.



Das in der Forschung ersatzweise verwendete *Astrolabium planum* des Johannes Engel besteht aus vier Teilen. Der erste bietet Tabellen zu den „Häusern des Himmels“ (Abb. 4.22), der zweite, der sich mit den Aszendenten zu jeder Stunde und Minute befasst, enthält auch bildliche Darstellungen. (4.23). Teil drei dreht sich um die voraussichtliche Verweildauer eines ungeborenen Kindes im Mutterleib und Teil vier um die Stunden für die unterschiedlichen Klimata. Die Texte gehen auf ältere astrologische Werke zurück, u.a. auf Abū Maʿšār's *Introductorium in astronomiam*, in dem u.a. die arabische Orakelastrologie-Tradition besprochen wird, die Hermes Trismegistos zugeschriebene *Truta Hermetis* und Ptolemäus' *Centiloquium*.<sup>348</sup> Die Bilder von Teil zwei sind mit jeweils einem Grad des Zodiakus verbunden. Deshalb ist verständlich, dass zahlreiche Forscher versuchten, diese auch in den Fresken des *Salone* wiederzufinden. Allerdings hätte der dortige Zyklus in diesem Fall 360 Bildfelder umfassen müssen, stattdessen gibt es nur 319. Das Fehlen der übrigen Bilder wurde bisher in der Regel mit verändernden restauratorischen Eingriffen erklärt, z.B. so:

*„Zwar existieren heute nurmehr 267 derartige Darstellungen, doch wenn wir spätere Veränderungen und Einschübe in Rechnung stellen, ließe sich eine Zahl von 360 wenigstens annähernd erreichen. Die gleichmäßige Reihung aller Bildfelder, ebenso wie die kleinteilige Parzellierung der Wandfläche würde sich auf diese Weise zwanglos erklären lassen“<sup>349</sup>*

Dass es im zweiten Teil des *Astrolabium planum* um die Erstellung eines ganz konkreten Horoskops geht, führte andere Forscher zur Annahme, dass auch im *Salone* das Horoskop eines präzisen Zeitpunktes gezeigt sei. Doch auch dies ließ sich bislang nicht verifizieren. In einem 2016 veröffentlichten Aufsatz konnte Darrelyn Gunzburg schließlich den Nachweis führen, dass in den Bildfeldern des oberen Registers (A) diejenigen Sternbilder angelegt sind, die in ihrer Gesamtheit die Sternbilder-Konstellationen des Jahres 1309 über Padua präsentierten.<sup>350</sup> So waren z.B. am 13. März 1309 (julianischer Kalender) kurz vor Sonnenaufgang Perseus, Cassiopeia, Andromeda, Herkules, Drache und Schwan zu sehen. Diese finden sich auch im oberen Register beim Monat März wieder. Wie die Autorin darlegt, lassen sich in gleicher Weise entsprechende Übereinstimmungen für alle weiteren Monate feststellen. Diese Personifikationen von Sternbildern werden durch Darstellungen der Paranatellonta<sup>351</sup> ergänzt.

---

<sup>348</sup> ebd., S.98.

<sup>349</sup> Blume 2000, S. 75.

<sup>350</sup> Gunzburg 2016, S. 101-111.

<sup>351</sup> *Paranatellonta* sind Himmelskörper nördlich und südlich der Ekliptik, die gleichzeitig mit den Sternen eines jeden Tierkreiszeichens aufgehen und mit diesen sichtbar sind. Ihre Lehre ist bis zum fünften vorchristlichen Jahrhundert nachweisbar und geht auf die Beobachtung der mit den Tierkreisgraden und Dekanen am Osthorizont aufsteigenden, in der Himmelsmitte stehenden, oder den am Westhorizont untergehenden Sternen und Sternbildern zurück. Aus ihnen wurde jeweils ein individuelles Schicksal abgeleitet. Der in Ägypten wirkende Babylonier Teukros fasste die Lehre der Paranatellonta zusammen, seine Schrift wurde um 100 v. Chr. als *Sphaera barbarica* bekannt. Ihre erhaltenen Fragmente sind von Franz Boll in seinem Werk *Sphaera* (1903) rekonstruiert worden. Vgl. Boll 1967; Gundel 1936, S. 32. Knappich/Koch 1959, S. 13; Holden 1998, S.36.



### Mittleres und unteres Register:

#### Monatsbilder, Tierkreiszeichen, Planeten und ihre Kinder, christliche Heilige

Das mittlere (B) und untere Register (C) sind den Monatsbildern, Tierkreiszeichen, den sieben Planeten, deren Kindern sowie den bei der letzten Neuausmalung hinzugefügten christlichen Heiligen und Engeln vorbehalten (Abb. 4.24). Das Schema folgt der Struktur des Jahresverlaufs. Es beginnt an der Südwand mit der Frühljahrs-Tag- und Nachtgleiche, die zugleich den Beginn des Tierkreiszeichens Widder markiert und endet mit dem Tierkreiszeichen Fische an der Ostwand. Monatsbilder, Tierkreiszeichen und Planetengötter fungieren als zusätzlich gliedernde Elemente. Die in den Fresken gezeigten Figuren bewegen sich, mit wenigen Ausnahmen, von links nach rechts. Dadurch wirken sie wie eine große Prozession von Wanderern innerhalb desselben kosmologischen Schemas.

In der Vergangenheit wurden die Bildfelder bereits vielfach und ausführlich beschrieben.<sup>352</sup> Zudem lässt sich ihr Urzustand nach den zahlreichen Neu- und Übermalungen nicht mehr bestimmen, sodass Besonderheiten der Darstellungen ohnehin mit größter Vorsicht zu betrachten sind. Auch wenn, z.B. nach der Morelli[schen] Methode<sup>353</sup>, einzelne Bildelemente der Planetengötter und -kinder verglichen werden, zeigt sich, dass diese sehr heterogenen zeitlichen und künstlerischen Ursprüngen zuzuordnen sind. Deshalb sollen an dieser Stelle lediglich das generelle Schema aufgezeigt und anschließend exemplarisch Saturn und seine Kinder an der Nordwand analysiert werden (Abb. 4.26-4.28).

Alle Planeten werden von den Strahlen eines Sterns hinterfangen und dadurch als himmlische Gottheiten gekennzeichnet.<sup>354</sup> Sie sind in unterschiedlichen Positionen gezeigt: stehend, auf einem Thron sitzend oder auch reitend. In ihrer Nähe befindet sich jeweils die Darstellung des zugehörigen Monats sowie des entsprechenden Tierkreiszeichens. Die beiden Lichter, Sonne und Mond, herrschen jeweils über ein Zeichen (Löwe bzw. Krebs), die fünf Planeten Merkur, Venus, Mars, Jupiter und Saturn jeweils über zwei (Abb. 4.25). Für die Umsetzung im *Palazzo della Ragione* bedeutet dies, dass die fünf Planetengötter jeweils zweimal an den Wänden dargestellt gewesen dürften und dass sie dabei jeweils unterschiedliche Aspekte ihres Einflusses verdeutlichten. Ihr ursprüngliches Erscheinungsbild im heutigen Zustand der Fresken nachzuvollziehen, ist jedoch nicht mehr befriedigend möglich.<sup>355</sup>

Saturn, der Planet mit der längsten Umlaufzeit, wurde als bärtiger, gekrönter König in der Blüte seines Lebens im Register B dargestellt (Abb. 4.26). Sein schlichtes Gewand ist etwa knielang, seine linke Hand hat er an den Mund gelegt. Die rechte Hand hält eine Fahne mit dem Buchstaben S [für Saturn]. Zu dieser merkt Blume zu Recht an, dass im Mittelalter das auch heute noch gebräuchliche Saturn-Symbol verwendet worden wäre. Diese Fahne wurde offenbar bei einer der Restaurationen an der Stell egemalt, an der sich früher eine Sense, das typische Saturn-Attribut, befand.<sup>356</sup> Auch die Krone dürfte eine spätere Ergänzung sein. Üblicherweise zeigte Giotto

---

<sup>352</sup> zuletzt u.a. bei Canova 2011, S. 111-129; Blume 2000, S. 70-84; Federici-Vescovini 1987, S. 213-235.

<sup>353</sup> Brun 1906, S. 566–570.

<sup>354</sup> Das aureolenartige Hinterfangen der Planetengötter durch strahlenartige Sterne war im Mittelalter in Oberitalien, zumindest aber im Raum Padua, offenbar üblich. Auch die Planetengötter, die Guariento um 1360 im Hauptchor der Eremitani-Kapelle freskierte und die von jeweils zwei *Planetenkindern* umgeben sind, welche das jeweils zugehörige Lebensalter präsentieren, sowie im Jahr 1434 in Padua nach diesem Vorbild entstandene Planetenbilder im Ms Canon.Misc. 554 von Prosdocimus de Beldemano weisen diese auf (Abb. 4.29-4.32).

<sup>355</sup> Für eine Beschreibung der aktuellen Darstellungen sowie mögliche Veränderungen und Verwandtschaften siehe Blume 2000, S. 76-84.

<sup>356</sup> Ebd., S. 83.

hochrangiges Bildpersonal in bodenlangen Gewändern, einfache Menschen wie Hirten oder Bauern jedoch in knielanger Kleidung (siehe Abb. 4.33-4.34).

Im dritten Bildfeld links des Saturn, ebenfalls im Register B, ist das Tierkreiszeichen Steinbock zu sehen (sein Tageszeichen), fünf Zeichen zu seiner Rechten, an der Ostwand, der Wassermann (sein Nachtzeichen). Dazwischen und im unteren Register verrichten die *Planetenkinder* in insgesamt 18 Bildfeldern für sie typische Tätigkeiten. Sie sind Eremiten, Bauern, Gefangene, Mönche und Gelehrte in kontemplativer bzw. Melancholiker-Pose, Greise, körperlich Versehrte, Gerber, Schumacher, Steinmetze, Zimmerleute, Schiffsbauer und Eremiten. Außerdem ist im zweiten Feld links des Steinbocks ein Monatsbild des Dezembers dargestellt. Es zeigt eine Schweinschlachtung, die in den Jahrhunderten ohne moderne Kühlmöglichkeiten üblicherweise um diese Zeit stattfand. Das Januar-Monatsbild ist im Bildfeld rechts neben Saturn präsentiert. In diesem übergibt ein sitzender Greis als Sinnbild des alten Jahres einem Kind, das das neue Jahr symbolisiert, einen Ring als Zeichen eines immer wiederkehrenden Kreislaufs. Zwei das untere Register C etwas überragende Heiligenfiguren wurden bei einer der späteren Zyklus-Restaurierungen hinzugefügt.

Wie bereits an diesem Beispiel deutlich wird, weisen die Abstände zwischen den Monatsbildern, Tierkreiszeichen und Heiligen Unregelmäßigkeiten auf. Vermutlich gehen diese auf die zahlreichen Restaurierungen und späteren Einschübe zurück. Ungeklärt bleibt hingegen, ob der Sternengott wirklich *„konsequent als Bauer ausgestattet“* war, ob tatsächlich ursprünglich ein zweites Saturn-Bild vorhanden war, *„das in aller Deutlichkeit die Armut und Melancholie vorführt, die dieser Planet bewirken kann“* und ob hier in der Tat *„zum ersten Mal die gefürchtete Melancholie, die von diesem Planeten ausgeht und die in den folgenden Jahrhunderten in der Vorstellung der Menschen eine so große Rolle spielen sollte, zur Darstellung“*<sup>357</sup> kam. Denn für die Ausführung der originalen Fresken gibt es keine Belege, und die typischen Melancholie-Posen zweier Mönche können genauso gut von Giovanni Miretto zu Beginn des 15. Jahrhunderts oder von Francesco Zannoni Mitte des 18. Jahrhunderts entworfen worden sein und eventuelle ursprüngliche Motive ersetzt haben.

#### 4.2.4 Funktion der Planetenkinder-Fresken

Wie bei Saturn und seinen Kindern repräsentieren alle Planeten und die von ihnen beeinflussten Menschen im *Palazzo della Ragione* in ihrer Gesamtheit einen Querschnitt durch alle Schichten der Gesellschaft. Die Fresken wurden zudem in den Kontext mit weiteren kosmologischen Strukturen des jahreszeitlichen Verlaufes gesetzt: den Monaten und Tierkreiszeichen. In dieser Verbindung wird zugleich sichtbar, dass sich zahlreiche ikonographische Elemente dieser angrenzenden Bild-Typen überschneiden. So gehört das Schweinschlachten z.B. einerseits zum Monat Dezember, aber zugleich zu den Tätigkeiten der Saturnkinder.

Die Darstellung am wichtigsten Ort der kommunalen Repräsentation Paduas, dem Ort der Gerichtsbarkeit im Rathaus, belegt zudem, dass die Lenkung des irdischen Geschehens durch kosmologische Strukturen zu Beginn des 14. Jahrhunderts als Teil selbstverständlicher und natürlicher Gesetzmäßigkeiten angesehen wurden, die in den göttlichen Schöpfungsplan integriert waren.

---

<sup>357</sup> ebd.

### 4.3 Exkurs: Planetengötter & -kinder im kommunalen Bezugsrahmen

Wenngleich die *Planetenkinder*-Fresken im *Palazzo della Ragione* keinen „durchschlagenden Erfolg“<sup>358</sup> in Europa hatten oder zumindest keine Beispiele dafür erhalten sind, wurde dieses Bildmotiv in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Rahmen speziell ausformulierter Klassifikations- und Bezugssysteme bei der Ausgestaltung kommunaler Gebäude verwendet, z.B. im Sitzungssaal des *Palazzo Pubblico* in Siena. Ambrogio Lorenzetti schuf dort 1338/1339 in der *Sala dei Nove*<sup>359</sup> ein dreiteiliges Fresko mit den Effekten von guter und schlechter Regierung. Als eines von wenigen mittelalterlichen Freskenmalereien hat es keinen religiösen, sondern zivilen Inhalt (Abb. 4.36).<sup>360</sup>

Als Allegorie der guten Regierung ist ein reifer König gezeigt – dem Sieneser Stadtwappen entsprechend in schwarz-weißer Kleidung (Abb. 4.39). Er wird begleitet von den Personifikationen der Gerechtigkeit (Justitia)<sup>361</sup>, Fortitudo (Tapferkeit), Mäßigung (Temperantia), Klugheit (Prudentia), Edelmut (Magnanimitas) und Frieden (Pax). Über ihm schweben die drei christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung, am unteren Bildrand säugt eine Wölfin die Brüder Aschius und Senius. Diese sind die Söhne von Remus und gelten als mythische Gründer Sienas.

Welche konkreten Auswirkungen eine gute Regierung sowie deren Justiz hat, wird über die Ansicht einer Stadt und Landschaft vermittelt, in der produktives, geschäftiges, erfolgreiches und friedliches Leben herrscht (Abb. 4.37). Im Gegensatz dazu ist die Allegorie der schlechten Regierung als teuflischer Tyrann dargestellt, den Höllenhunde sowie Personifikationen der sieben Todsünden und Laster begleiten.<sup>362</sup> Der Zyklus ist bereits häufig unter verschiedenen Fragestellungen untersucht und generell als eine ins Bild gesetzte Enzyklopädie bzw. als Spiegel des göttlichen Kosmos gedeutet worden.<sup>363</sup> Deshalb konzentriert sich die Analyse an dieser Stelle auf die Einbettung einer guten bzw. schlechten Regierung in den kosmisch bestimmten Lauf des Jahres.

In Vierpässen des oberen Rahmensystems sind die sieben Planetengötter in Form von Büsten und gemeinsam mit ihren jeweiligen Tierkreiszeichen gezeigt (4.37). Sie werden von den, um die Philosophie ergänzten, *Artes Liberales* begleitet.<sup>364</sup> Während letztere die zeitgenössische Bildung veranschaulichen, stellen die sieben Planeten und die vier Jahreszeiten im oberen Friesband den Bezug zum Makrokosmos her und können als Repräsentation der himmlischen Ordnung verstanden werden.<sup>365</sup> Die zentrale Figur ist hierbei die Figur der Pax, die – gemäß spätmittelalterlicher Interpretation – den Frieden als irdische Spiegelung des göttlich geordneten Gesamtgefüges symbolisiert.<sup>366</sup> Der kosmische Kontext ergibt sich durch die Kompilation der friedlichen Welt aus ikonographischen Elementen, die auch im direkten Bezug zu den Planeten und Jahreszeiten stehen. Entsprechungen der Jahreszeiten finden sich in den kalendarischen Szenen der Fresken.<sup>367</sup>

---

<sup>358</sup> Blume 2000, S. 191.

<sup>359</sup> *Sala dei Nove* = *Saal der Neun*, auch *Sala del Pace* (Friedenssaal) genannt.

<sup>360</sup> Eine umfassende Deutung dieses Freskenzyklusses sowie eine weiterführende Bibliographie bietet Schmidt 2003.

<sup>361</sup> Dass mitunter drakonische Strafen nötig waren, um die gesellschaftliche Ordnung aufrecht zu erhalten, ist neben der Justitia zu sehen. Dort wird gerade ein Verbrecher geköpft. Doch sie war auch dafür zuständig, Händler mit gut geeichten Maßinstrumenten zu versehen, damit die Käufer sicher sein konnten, nicht beschummelt zu werden. Die Engel auf beiden Seiten der Waage sind per Seil mit der *Concordia*, der Eintracht (unten), verbunden.

<sup>362</sup> Belting/Blume 1989, S. 47f. legen u.a. dar, dass der Rezipient das gesamte Fresko nur von einem einzigen Punkt in der Mitte des Raumes im Blick haben kann. Dabei schaut er die *Allegorie der guten Regierung* direkt an.

<sup>363</sup> Rowley 1958 S. 99; Uta Feldges-Henning 1972, S. 145.

<sup>364</sup> Zu den Planeten-Darstellungen siehe Rowley 1958; Belting/Blume 1989; Blume 2000, S. 90.

<sup>365</sup> Greenstein 1988, S. 492-510.

<sup>366</sup> ders., S. 497.

<sup>367</sup> Feldges-Henning 1972, S. 150f.

Einige der dort gezeigten Szenen des irdischen Lebens in Stadt und Land können zudem als frühe Formen der *Planetenkinder*-Darstellungen gesehen werden.<sup>368</sup> Brücken, die Wassermühle, Vogeljagd, mit Kornsäcken beladene Esel, Fischer und Reisende werden zum Beispiel üblicherweise zu den Kindern des Mondes gezählt. Zum Merkur gehören handwerkliche und geistige Tätigkeiten, wie Spinnen, Goldschmiedearbeiten, Lehren und Lesen sowie all jene Aktivitäten, die mit dem Handel zu tun haben. Von den Venuskindern sind nur diejenigen dargestellt, die zum Tierkreiszeichen Stier gehören, wie Liebe im Rahmen der Ehe, Freundschaft, Tanzen. Kinder der Waage, die später häufig bei der Liebe oder auch beim gemeinsamen Baden gezeigt werden und nicht ausschließlich positiv konnotiert sind, fehlen jedoch. Daraus schlussfolgert Jack M. Greenstein, dass ganz bewusst nur das Tagzeichen der Venus gemalt wurde, während sich bei den anderen Planeten Entsprechungen für beide zugehörigen Sternzeichen fänden. Das Bildpersonal der Stirnseite (Allegorie des *Buon Governo*) sieht er als Ansammlung von Sonnenkindern und wertet diese Szene als Versuch, die ikonographische Tradition, in der Sonnenkinder stets als Mitglieder eines herrschaftlichen Hofstaates dargestellt werden, an die kommunale Regierungsform von Siena anzupassen.<sup>369</sup> Mond-, Merkur-, Venus- und Sonnenkinder wären hier also in einem positiven Zusammenhang präsentiert.

Die Wandfläche des *Mal Governo* präsentiert den Gegensatz zur kosmischen Harmonie.<sup>370</sup> Dafür ist nicht nur die Tyrannei verantwortlich, sondern auch die ungünstigen Einflüsse der Planeten Saturn, Jupiter und Mars, die auch hier im oberen Rahmensystem der Vierpässe dargestellt sind (Abb. 4.40). Merkwürdig ist jedoch, dass der sonst stets als Gestirn mit positiver Wirkung gezeigte Jupiter nun plötzlich negativ besetzt ist. Diese Besonderheit sorgte bereits für kontroverse Thesen – insbesondere dazu, ob der zwischen Saturn und Mars platzierte Jupiter eine harmonisierende Funktion erfüllt.<sup>371</sup> Da die Bildfläche unter dem entsprechenden Medaillon nicht erhalten ist, lässt sich die ursprünglich dort vorhandene Freskierung nicht mehr feststellen. Doch offenbar wurde die Planetenreihe ganz einfach in ihrer klassischen Reihenfolge, entsprechend der aufsteigenden Umlaufzeit, wiedergegeben, d.h. Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn.

Resümiert werden kann, dass in der Darstellung in der *Sala dei Nove* die sieben klassischen Planeten als fester Teil des Makrokosmos präsentiert sind und auf diese Weise das irdische Leben mitbestimmen. Im Rahmen des angelegten Bezugssystems können verschiedene dargestellte Menschengruppen als frühe Darstellungen der *Planetenkinder* gewertet werden. Diese sind hier Teil eines eng verzahnten ideologischen und didaktischen Bildprogramms aus Kunst und Astrologie.

---

<sup>368</sup> Saxl 1919, S. 1015, Burke 1994, Greenstein 1988, S. 502.

<sup>369</sup> Greenstein 1988, S. 499-502.

<sup>370</sup> ebd., S. 504.

<sup>371</sup> Schmidt 2003, S. 121. Blume 2000, S. 90 und 256 widerspricht den Argumentationen von Saxl 1919, S. 1015 und Burke 1994, dass es sich hierbei um einen *Planetenkinderzyklus* handeln würde. Er führt an, dass Jupiter als guter Planet (*benigno pianeta*) zwischen den beiden schlechten Planeten (*maligni pianeti*) Saturn und Mars stünde. Die Darstellung mit seinen beiden Häusern zeige ihn also nicht neutralisiert, sondern in seiner Machtfülle. Die Frage, WARUM Jupiter an dieser ungewöhnlichen Position gezeigt ist, bleibt jedoch von ihm unbeantwortet und muss es auch im Rahmen dieser Untersuchung bleiben.

#### 4.4 Von rechteckigen zu kreisrunden Bildfeldern: deutschsprachige Planetenkinder-Darstellungen

Das Ordnungssystem getrennter Bildfelder für den Planetengott und jedes seiner Kinder lässt sich auch für deutschsprachige Sammelhandschriften des 15. Jahrhunderts belegen. Drei Werke, die alle zwischen 1435 und 1492 entstanden, sollen exemplarisch genannt werden. Den Cod.Palat.Vat.1369 hatte Fritz Saxl in der Biblioteca Vaticana bei Recherchen über den persischen Kosmografen und Geografen Zakarya ibn Mohammed al-Qazwîni gefunden und seine Beobachtungen dazu im Jahr 1912 im Rahmen seines Aufsatzes publiziert.<sup>372</sup> Das Buch vereint kurze Texte zur Astronomie, Astrologie, Meteorologie und Geometrie, die Ausführungen zu zeitgenössischen Messinstrumenten lassen auf eine praktische Verwendung schließen.<sup>373</sup>

Die folia 144<sup>v</sup>-147<sup>v</sup> befassen sich mit den Planeten (siehe exemplarisch die Seite für Merkur auf Abb. 4.41). Unter einem einführenden vierzeiligen Text, der den jeweiligen Sternengott vorstellt, sind fünf Kreise angeordnet. Im größeren ist die Planeten-Personifikation selbst zu sehen, in den beidseitig neben ihm angeordneten Bildfeldern seine Häuser und in zwei vertikal angeordneten Kreisen die Tierkreiszeichen seiner Erhöhung und des Falls. Ein weiterer achtzeiliger Vers informiert über Wesen, Aussehen und Fähigkeiten der jeweiligen *Planetenkinder*. Die Seite wird beschlossen von einem viergeteilten Kreis, dessen Beschriftung mit Berufsbezeichnungen verrät, dass hier Illustrationen der *Planetenkinder* vorgesehen waren.<sup>374</sup> Diese Schrift stammt aus dem süddeutschen Raum. Der Datumseintrag 12.10.1444 auf der Saturnseite nennt den genauen Zeitpunkt der Fertigstellung (Abb. 4.47).<sup>375</sup> Zu den ikonografischen Besonderheiten und deren möglicher Abhängigkeit von einer babylonischen Tradition entwickelte Fritz Saxl eine These, die er im Frühjahr 1913 an Franz Boll schrieb:

*„Ich bedaure sehr, sie [die Handschrift] nicht vor meiner Publikation im ‚Islam‘ gekannt zu haben. Im Kazwîmî heißt es, der Saturn entspricht dem Schatzmeister und tatsächlich finden wir in dieser Handschrift Saturn als Rechner vor dem Pult. Ich erinnere mich übrigens auch, in von mir nicht publizierten Kazwîmî-Handschriften Saturn mit Geldbeutel gefunden zu haben. Höchst auffallend ist auch, dass die Venus männlich dargestellt ist. Erklärlich – jedoch bisher singulär – Merkur als Goldschmied. Hier hat man es also auch durch die Figuren bewiesen, dass die Planetenkinder nichts anderes sind als Menschen, denen die Eigenschaften der babylonischen Götter (inkl. der darauf lastenden Schichten) beigelegt werden, denn dieselbe Darstellung des Goldschmiedes findet sich ja sonst unter den Planetenkinderbildern.“*<sup>376</sup>

Unter der Signatur Cgm 595 wird in der Bayerischen Staatsbibliothek München eine etwas ältere astronomisch-astrologische Sammelhandschrift aufbewahrt. Sie stammt vermutlich aus Augsburg, wurde um 1435 fertiggestellt, jedoch nicht mit einer konkreten Datierung versehen (Abb. 4.44, 4.66). Diese enthält u.a. einen Sternbilderkatalog, aber auch Planetenseiten. Weiterhin gehört auch dort zu jedem Planeten – neben den beiden bereits ausgeführten Tierkreiszeichen, der Erhöhung und dem Fall – ein gevierter Kreis. Auch dort war jeder Quadrant für die Vorstellung eines Berufes gedacht. Blume/Haffner stellten bereits fest, dass sowohl die *Planetenkinder*- als auch die Sternbilderdarstellungen von BSB 595 sehr eng den Illuminationen in Cod.Palat.Vat.1369 verwandt sind.<sup>377</sup> Auch die Texte stimmen überein. Bereits ausgeführt sind die Illustrationen für die

<sup>372</sup> Saxl 1912.

<sup>373</sup> Blume/Haffner/Metzger 2016, S. 494.

<sup>374</sup> Saxl bezeichnete diese Unterteilung als *Kastlsystem*. Siehe McEwan 2012, S. 30.

<sup>375</sup> Erster Besitzer der Handschrift war ein Leonard Loeser aus Boppard, darauf folgte Johannes Virdung aus Hasfurt. Siehe Schuba 1992, S. 67.

<sup>376</sup> McEwan 1998, S. 26.

<sup>377</sup> Blume/Haffner/Metzger 2016, S. 494.

sieben Planeten und ihre Kinder im Cod. 2950 (ehem. philos. 434) der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (Abb. 4.45). Die Anlage der Illustrationen steht denen aus Cod.palat.1369 und BSB 595 ebenfalls nahe. Hier muss von einem Produktionszeitraum zwischen 1480 und 1493 ausgegangen werden.<sup>378</sup>

Auffallend in allen drei Handschriften ist die kreisrunde Form der Planeten-Bildfelder gegenüber den früheren, rechteckigen Darstellungen. Bereits Platon beschrieb in seinem *Timaios*, welche tragende Rolle der Kreis bei der Erschaffung der Welt spielte: Seiner Theorie nach ist das Gestaltungsmuster des Kosmos die geistige Welt. Diese umfasst alle Inhalte der Vernunft. Daraus folgert er, dass es nur ein einziges Universum geben kann und dass die geistige Welt eine Einheit bilden muss – anderenfalls wäre sie nur ein Teil von etwas Umfassenderem und Höherrangigem. Dann jedoch hätte der Schöpfer dieses verwendet, um das optimale physische Abbild des Geistigen zu erschaffen.<sup>379</sup> Die Kugelform des Weltkörpers wurde laut *Timaios* gewählt, weil dies der vollkommenste geometrische Körper ist.<sup>380</sup> Deshalb kommt ihm mit der Rotation auch die vollkommenste Bewegungsart zu.<sup>381</sup> Er beschreibt, wie der Schöpfer die Weltseele als belebendes Prinzip in den Weltkörper einsetzte und den Kosmos damit zum autarken Wesen – zu einer erschaffenen Gottheit – machte. Weil dieser alles bereits auf perfekte Weise in sich trägt, was er zu seiner Erhaltung und Entwicklung benötigt und völlig mit sich im Einklang ist, bezeichnet ihn *Timaios* als „seligen Gott“<sup>382</sup> und führt den nächsten Schöpfungsschritt aus. Dieser habe in der Erschaffung der messbaren Zeit und der Ordnung des Himmels bestanden. Regelmäßige Bewegungen der sieben klassischen Planeten ermöglichten wiederum die Abgrenzung konkreter linearer Einheiten, die Zeitmessung.<sup>383</sup> Nach ihrer Erschaffung seien die Planeten in ihre Umlaufbahnen eingesetzt worden. Nach *Timaios'* geozentrischen Weltbild umkreisen sie die Erde als Mittelpunkt des Weltalls. Optimal sei die gleichmäßige Kreisbewegung von Sonne und Mond. Die Bewegungen der Planeten kämen dem irdischen Beobachter zwar ziellos vor, doch seien auch sie gesetzmäßig.<sup>384</sup>

Wegen seiner Unendlichkeit erlangte der Kreis eine spirituelle Signifikanz.<sup>385</sup> Zeitzyklen wiederholen sich dort ebenfalls in regelmäßigen Abständen. Deshalb fanden zeitliche Entsprechungen immer wieder bildliche Entsprechung in der Kreisform bzw. im Rad.<sup>386</sup> Nach Cicero<sup>387</sup> griff auch Isidor von Sevilla Platons Kosmologie auf. Er verband sie jedoch mit christlichen Theorien. Den Kreis erkannte er ebenfalls als vollkommen geometrische Form und Abbild Gottes (dem Welterschöpfer). Auch bei ihm ruht in dieser Form die Welt. Innerhalb dieser lassen sich Einzelteile kosmisch auf andere Elemente beziehen und hinordnen.<sup>388</sup> Die Kreisfigur selbst verweist dabei

<sup>378</sup> Als Fertigstellungsjahr des Cod. 2950 gibt die ÖNB das Jahr 1484 an. Tatsächlich wurden die „*Horoskopregeln nach den 2 Himmelhäusern*“ 1484/85 verfasst. Doch das Werk war ursprünglich keine Einheit, und seine Teile entstanden nicht zeitgleich. Auf einem eingeklebten Papierstreifen eines anderen Buchteils steht die Jahreszahl 1480. Der Autor des dritten Teils vermerkt hingegen auf fol. 207r, dass am 5. April 1491 zwischen 2 und 3 Uhr sein Sohn Linhart geboren wurde und dass ein Hans Schnestab wegen Falschgeldes im Jahr 1492 geköpft worden sei. Demzufolge entstand diese Passage erst anschließend.

<sup>379</sup> Platon: *Timaios* 30c–31b. Vgl. Mohr 2005, S. 3–49.

<sup>380</sup> Zum Kreis als vollkommene geometrische Figur im Zusammenhang mit der architektonischen Theorie der Renaissance vgl. Wittkower 1949, S. 13–15. Auch Albrecht Dürer war der Ansicht, dass die Kugel die vollkommenste aller geometrischen Körper ist. Siehe hierzu Steck 1948, S. 24.

<sup>381</sup> Platon: *Timaios* 31b–34b. Siehe dazu Miller 2003, S. 17–59, hier: 33–36.

<sup>382</sup> Platon: *Timaios* 34b.

<sup>383</sup> ders. 37c–38c. Vgl. Schmidt 2012, S. 111–124.

<sup>384</sup> Platon: *Timaios* 38c–39e. Siehe dazu Cavagnaro 1997, S. 351–362. Zur in der Forschung unterschiedlich interpretierten Zuordnung der Seelen zu den Sternen siehe Thein 2001, S. 245–257.

<sup>385</sup> Meier 1974, S. 431.

<sup>386</sup> Strohmaier-Wiederanders 1999, S. 35.

<sup>387</sup> Cicero 1987, Buch II, 14, 39.

<sup>388</sup> Strohmaier-Wiederanders 1999, S. 59.

auf die infinite Einheit (*unitas*). Gott als *circulus spiritualis* verbindet einzelne Elemente zu einem Ganzen, zum Beispiel die Planetengötter, die als Werkzeuge Gottes ebenfalls in den Genuss einer umfassenden Kreisform kommen, der *circulus mundi* umfasst das große vollkommene Ganze.<sup>389</sup>

Für Kosmosbilder des Mittelalters sowie der Renaissance und damit auch für Darstellungen der Planeten auf Holzschnitten dieser Zeit, die deren Bahnen inkludierten, war das kreisrunde Kompositionsschema also quasi weltanschaulich festgelegt.<sup>390</sup>

---

<sup>389</sup> Gauss 1984, S. 450; Mueller 2009, S. 107.

<sup>390</sup> Es diente als häufig genutztes Element in naturwissenschaftlichen, mystischen und künstlerischen Werken, siehe Beer 1952, S. 36, und sorgte später auch für die Vorliebe des Kreises in kunsttheoretischen Werken, z.B. bei Alberti. Siehe Gauss 1952, S. 446.



## 5 Höfische Didaxe – Christine de Pizan: *Épître d'Othéa*

Die früheste erhaltene Serie von Darstellungen der sieben Planeten und ihrer Kinder entstand ca. 1405.<sup>391</sup> Sie befindet sich in der ältesten überlieferten Kopie des von Christine de Pizan um 1402 geschriebenen Buches *Épître d'Othéa*.<sup>392</sup> In diesem Werk ist das Bildmotiv eng mit dem Anliegen des Buches verknüpft: dem steten Kampf, das eigene Leben und die persönliche Zukunft zu meistern. Das Wissen um die Bedeutung der Planeten auf die Menschen wird dabei als essentielles Wissen der Ritter eingeführt.

Dieser spezielle Zyklus nimmt eine Schlüsselstellung im Rahmen der *Planetenkinder*-Darstellungen und damit auch der vorliegenden Untersuchung ein. Denn bisher wurde stets postuliert, dass sich die Darstellungsweise der in diesem Werk gezeigten sieben klassischen Planetengötter sowie ihrer Kinder zwar auf religiöse Darstellungsvorlagen bezieht, dass aber das Kompositionsschema<sup>393</sup> eine eigenständige Entwicklung der Autorin sei. Konsens herrscht bisher auch in der Annahme, dass innerhalb eines Wolkenbandes thronende Planetengötter erstmals in ihrem Werk auftreten. Allerdings wurde im ausgehenden Mittelalter kaum etwas ohne konkrete Bezüge publiziert. Anleihen aus anderen und berühmten Werke waren ja nicht zuletzt ein Verweis auf die eigene Bildung und stellten das eigene Werk in die Nähe bedeutender Schriften. Warum sollte eine Autorin, die zwar für Mitglieder des französischen Königshauses schrieb, aber die keine fest angestellte Hofschreiberin war – und sich noch dazu ganz am Anfang ihrer Karriere befand – irgendetwas erfinden, was ihre Auftraggeber nicht kannten? Daher soll im Folgenden beleuchtet werden, auf welche Text- und Bild-Quellen Christine de Pizan zurückgriff und wie autonom die von ihr beauftragten Darstellungen tatsächlich sind.

### 5.1 Die Autorin Christine de Pizan (ca. 1365 – ca.1431)

Christine de Pizan entstammt einer norditalienischen Gelehrtenfamilie.<sup>394</sup> Ihr Vater war ein renommierter Mediziner und Astrologe, der an der Universität von Bologna lehrte und zum Rat von Venedig gehörte; auch die Mutter kam aus einer Mediziner-Dynastie. Sie wurde um 1365 geboren, etwa zur selben Zeit berief der französische König Karl V. ihren Vater als *consillier* an seinen Hof nach Paris, drei Jahre später folgte ihm die Familie.<sup>395</sup> Dort wuchs Christine in sehr privilegierten Verhältnissen und in einem intellektuellen Zentrum auf. In einem Selbstzeugnis berichtet sie, dass der Vater bereits früh versuchte, „etwas von den Schätzen des Wissens an die Tochter weiterzugeben, deren Begabung und Wissenshunger er früh erkannt habe“.<sup>396</sup> Es ist zudem anzunehmen, dass nicht nur er selbst

---

<sup>391</sup> BnF MS fr. 606.

<sup>392</sup> Sandra Hindman widmete den beiden Handschriften dieses Textes (heute in der British Library, London, MS Harley 4431, und der Bibliothèque Nationale in Paris, BnF MS fr. 606) eine ausführliche Studie. Vgl. Hindman 1986, passim.

<sup>393</sup> In der oberen Bildhälfte ist ein Planet gezeigt, in der unteren agieren Menschen, die unter seinem Einfluss stehen und dementsprechend festgelegte Tätigkeiten ausüben.

<sup>394</sup> Die väterliche Familie stammte aus Pizzano, einem südöstlich von Bologna gelegenen Ort. Bologna war zu dieser Zeit eins der wichtigsten intellektuellen Zentren Europas und Zentrum der Buchherstellung. Zu Tommaso de Pizzano siehe Jourdain 1875, S. 136-159; Zimmermann 2002, S. 17, 19. Zimmermann 2005, S. 70.

<sup>395</sup> Zimmermann 2002, S. 19.

<sup>396</sup> Was sich hinter dieser allgemeinen Aussage verbirgt, bleibt offen. Es ist anzunehmen, dass Christine vom Vater neben dem Lesen und Schreiben auch Lateinkenntnisse und eventuell auch der Mathematik und Astrologie vermittelt wurden. Zimmermann 2002, S. 22.

Zugang zur königlichen Bibliothek hatte, die beim Tod Karls V. rund 1.200 Handschriften umfasste<sup>397</sup>, sondern auch seine Tochter. Vermutlich gewann sie am französischen Königshof weiterhin Einblicke in die Herstellung kostbarer Bücher: Karl V. (1337-1380), der den Beinamen „der Weise“ (*le sage*) hatte, war während seiner Amtszeit mit den vielfältigen Auswirkungen des hundertjährigen Krieges mit England (1337-1453) sowie einer Reihe von Aufständen in Paris konfrontiert. Dennoch setzte er politische und kulturelle Reformen durch, erweiterte die Privilegien der Universität, umgab sich mit zahlreichen gelehrten Ratgebern und bedeutenden politischen Denkern.<sup>398</sup> Zu diesen gehörten der Arzt und Astronom Geoffroi de Meaux (Gaufredus de Meldis), der an der Pariser Universität lehrende Philosoph und bedeutende Naturwissenschaftler Nicole Oresme (Nikolaus von Oresme)<sup>399</sup> oder der Theologe und Kanzler der Universität Johann Gerson. Mit letzterem verband Christine de Pizan später die gemeinsame Kritik an Jean de Meung und seiner Fortsetzung des Rosenromans, die als *Querelle du roman de la rose* bekannt wurde.<sup>400</sup>

Karl V. ließ zahlreiche Werke klassischer Autoren, patristische Schriften und Texte frühmittelalterlicher Historiker ins Französische übertragen. Unter seiner Herrschaft gelangte die Produktion und künstlerische Ausstattung von Büchern zur Blüte. Das betraf neben christlichen Werken auch solche mit weltlichen Themen. Die Bibliothek des Monarchen gehörte zu den größten und bedeutendsten des Spätmittelalters.<sup>401</sup> Mit seinem Vorgehen lag Karl V. im Trend: An der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert stand die Herstellung kostbar illuminierten Handschriften in Mitteleuropa in voller Blüte. Bibliophile Monarchen und Hochadlige beauftragten ihre Herstellung und die wertvollen Objekte zirkulierten rege zwischen den europäischen Herrscherhäusern.<sup>402</sup> Sie wurden verschenkt oder verbreiteten sich im Rahmen von Eheschließungen weiträumig und über Ländergrenzen hinweg.<sup>403</sup>

Auch die Themen der Werke veränderten sich rasant. Während bis zum Hochmittelalter Bücher fast ausschließlich in klösterlichen Skriptorien hergestellt worden waren, gründeten sich im 14. Jahrhundert in zahlreichen intellektuellen Zentren weltliche Schreibwerkstätten. Dort wurden nicht nur, wie bisher, Werke mit religiösem Inhalt produziert, sondern auch juristische und weitere Gebrauchstexte für hochrangige Auftraggeber hergestellt. Ende des 14. Jahrhunderts gab es in Paris bereits viele dieser Skriptorien.<sup>404</sup> Seit 1300 sind auch zahlreiche Frauen bezeugt, die – teilweise höchst erfolgreich – als Buchkopistinnen, -illustratorinnen oder -händlerinnen arbeiteten.<sup>405</sup>

---

<sup>397</sup> Biografische Angaben zu Christine de Pizan bei Pernoud 1990; Willard 1984; Solente 1969.

<sup>398</sup> Zimmermann 2002, S. 22.

<sup>399</sup> Oresme kommentierte in seinen Werken u.a. Aristoteles und übersetzte auf Anregung des Königs zwischen 1370 und 1374 die aristotelischen Schriften der *Nicomachischen Ethik* und *Politik* in die Volkssprache. Dort brachte er seine eigenen Überlegungen zu einer modernen Anwendung antiken philosophischen Denkens ein. Lengenfelder 1996, S. 8.

<sup>400</sup> ebd.

<sup>401</sup> ebd.

<sup>402</sup> Zimmermann 2002, S. 114.

<sup>403</sup> So zum Beispiel die Bücher von Valentina Visconti, die 1389 im Zuge ihrer Heirat mit Ludwig von Orléans aus Italien nach Frankreich überführt wurden und dort in der Folge spürbar die Buchkunst beeinflussten. Zimmermann 2002, S. 115f.

<sup>404</sup> Sie waren hauptsächlich auf der *Île de la Cité* angesiedelt sowie nahe dem *Petit Pont* und der Kathedrale *Notre-Dame*. Dort befanden sich auch weitere Gewerke der Buchherstellung, wie Pergamentmacher, Buchbinder und Buchmaler. Vgl. Zimmermann 2002, S. 115f.

<sup>405</sup> Um 1300 sind z.B. Ameline de Berron, Agnès d'Orléans, die Miniaturenmalerin Claricia und die Dame Aliz de Lescurel bezeugt sowie als Verlegerin im späten 15. Jahrhundert die Witwe Trepperel [Veuve de Jehan Trepperel]. Vgl. Zimmermann 2005, S. 35.

Wenige Monate nach Christines Hochzeit<sup>406</sup>, im September 1380, starb der König und sein noch minderjähriger Sohn wurde gekrönt. Frankreich geriet in eine innen- und außenpolitische Krise, zudem rivalisierten die Brüder des Verstorbenen um Macht und Einfluss am verwaisten Hof.<sup>407</sup> Auch für Tommaso de Pizzano und seine Familie verschlechterte sich die Situation mit dem Tod des Gönners, weil die bisherigen materiellen Zuwendungen hinfällig wurden. Der Gelehrte starb um 1385, vier Jahre später Christines Mann. Damit fehlte der Familie männlicher Schutz. Zudem hatten weder Vater noch Ehemann Rücklagen gebildet. Um ihre Familie zu ernähren, arbeitete die 25-jährige Witwe und dreifache Mutter zunächst als Kopistin von Büchern.<sup>408</sup> Doch schnell nutzte sie ihre umfassende Bildung und literarischen Kenntnisse sowie ihre ausgezeichneten Verbindungen zur königlichen Familie, um eine beeindruckende literarische Tätigkeit zu entfalten. Bereits kurz darauf beanspruchte sie – als Frau, zudem als Autodidaktin und ohne Hofamt – mit ihren Werken eine Position als politische Ratgeberin und Kritikerin der Mächtigen, von deren Förderung sie abhängig war. Ihre Didaxen richteten sich sowohl an Männer als auch an Frauen. Ab 1394 verfasste sie selbst Texte: zunächst einzelne Balladen, die sie 1399 zum Zyklus der *Cent Ballades*<sup>409</sup> zusammenfügte und in der Hoffnung auf eine Gönnerschaft der französischen Königin Isabeau von Bayern überreichte.<sup>410</sup> Danach entstand in rascher Folge der Texte bis zum Jahr 1418 ein vielfältiges Werk: Streitschriften zur Verteidigung der Frauen, politische Abhandlungen, religiöse Dichtungen, Erziehungsbücher, ein Waffen-Traktat sowie eine Biographie Karls V.<sup>411</sup>

Als eigenständige Verlegerin kümmerte sie sich selbst um alle Arbeitsschritte der Produktion ihrer Bücher: von der Pergament- und Buchherstellung über das Abschreiben und die Illumination bis hin zur Vermarktung. Nicht zuletzt, weil eine schreibende intellektuelle Frau um 1400 eine absolute Ausnahme darstellte, wurde de Pizan schnell bekannt.<sup>412</sup> Die Liste der Mäzene, die bei ihr

<sup>406</sup> Christine de Pizan heiratete als Vierzehn- oder Fünfzehnjährige den königlichen Notar und Sekretär Étienne de Castel.

<sup>407</sup> Beim amtierenden König Karl VI. war 1392 eine Geisteskrankheit festgestellt worden und seine drei Onkel, die Herzöge von Berry, Anjou und Burgund rivalisierten um eine mögliche Machtübernahme. Missernten, Hungersnöte, Epidemien und Aufstände belasteten das Land. Zugleich war die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, vielleicht in direkter Reaktion auf die ständige Bedrohung des Lebens jedes einzelnen durch den Kampf der Adelsparteien, der Armagnacs und Bourguignons, um die Macht. Dies war eine Zeit des extremen Raffinements der Lebensführung, was sich nicht zuletzt in der Bedeutung der Mode, der *nouvelle façon*, für diese Epoche zeigt. Vgl. Zimmermann 2002, S. 34-36 sowie Zimmermann 2005, S. 72. Zur politischen Situation Frankreichs und speziell am königlichen Hof um 1400 siehe Hindman 1986, S. 2-5.

<sup>408</sup> Noch heute existieren über 50 Handschriften von Christines Werken, die als Autographe identifiziert worden sind, zahlreiche weitere tragen Korrekturspuren von ihrer Hand. Siehe Ouy/Reno 1994, in: *Scriptorium* 34 (1980), S. 221-238, Abb. 18-20. Zur beruflichen Situation von Frauen im Spätmittelalter siehe Opitz 1987, S. 213-233.

<sup>409</sup> Die *Cent Ballades*, eine Sammlung von einhundert Gedichten im höfischen Stil, knüpfen mit dem Rückgriff auf die Hundertzahl an eine literarische Mode an, die auf die Faszination der Zahlensymbolik zurückgeht. Möglicherweise nahm Christine de Pizan damit bewusst die Tradition Dantes und Boccacios auf, deren nach dem gleichen Prinzip angelegten Werke *Divina Commedia* und *Decamerone* ihr gut vertraut waren. In den hundert Gedichten bearbeitet die Autorin eine breite thematische Palette: von einem Zyklus der Witwenklagen, über Erwartungen an die höfische Dichterin, leichte, unterhaltsame und gerne auch erotisierende Gedichte zu schreiben bis hin zur Blicklenkung auf die soziale Situation von Witwen. Daraus folgend formuliert sie eine Anklage des Adels, der seine Verpflichtung zum Schutz der Schwächeren vernachlässige. Siehe Pizan 2001, S. 110; Pizan 1982. Vgl. auch Zimmermann 2005, S. 73.

<sup>410</sup> Die literarische Stellung Christines ist bereits umfassend untersucht worden. Henry Martin verwies zuerst auf die künstlerische Bedeutung einer Handschrift, welche die Werke Christines enthält: British Museum London, Ms. Harley 4431, und weckte damit auch das Interesse für die übrigen Schriften. Vgl. Martin 1924; Becker 1931, S. 129-163; Pinet 1927; Roy, Maurice, 3 Bände, 1886-96.

<sup>411</sup> Zimmermann 2005, S. 70.

<sup>412</sup> „Da die Nachricht von meiner auf Wissenserwerb ausgerichteten Lebensweise bis in die Kreise des Hochadels vorgedrungen war, so sehr ich auch versucht hatte, dies geheim zu halten, überreichte ich meine Bücher zu verschiedenen Themen als etwas Neues (so bescheiden und gering diese Werke auch sein mochten). Mit großem Gefallen, äußerst wohlwollend und gnädig sah man sich meine Bücher an und nahm sie freudig in Empfang. [...] Auf diese Weise wurden meine Bücher sehr schnell verbreitet und in verschiedene Orte und

Werke in Auftrag gaben und diese teilweise vorfinanzierten, umfasst bedeutende royale Namen, wie den Herzog Jean von Berry und seine Tochter Marie, Philipp den Kühnen von Burgund sowie weitere Mitglieder aus dessen Familie, König Karl VI. und seine Frau Isabeau von Bayern, den Thronfolger Ludwig von Frankreich, den König von Navarra sowie den Herzog von Salisbury.

## 5.2 Die *Épître d'Othéa*

Um 1402 verfasste Christine de Pizan ihre erste größere Prosaarbeit, die *Épître d'Othéa* (Sendbrief der Göttin Othea an Hektor).<sup>413</sup> Diese war zugleich ihr erstes politisches Werk, brachte ihr den schriftstellerischen Durchbruch und war zu ihren Lebzeiten ihr bekanntestes und erfolgreichstes Buch.<sup>414</sup> Allerdings ist die Urschrift verloren gegangen, lediglich spätere Kopien informieren über den ursprünglichen Inhalt. Das Buch erschien in Frankreich in mindestens fünf unabhängigen Editionen, es gab drei Übersetzungen ins Englische, von denen zwei als Manuskripte zirkulierten und eine als gedruckte Version.<sup>415</sup> Bis ins 16. Jahrhundert wurde das Werk verbreitet und sogar als „kleine Bibel des Rittertums“ bezeichnet.<sup>416</sup> Heute sind noch ca. 150 Handschriften überliefert, davon 47 vollständige aus dem 15. Jahrhundert.

In der *Épître d'Othéa* präsentiert Christine in hundert, überwiegend mythologischen, Beispielgeschichten die Grundlagen für die sittliche Erziehung eines jungen Ritters. Einen Schwerpunkt bilden zahlreiche Kapitel zu Themen der Theben- und Troja-Sage, die für die Adressaten am französischen Königshof eine besondere Bedeutung hatte – im Mittelalter wurde angenommen, dass der Ursprung Frankreichs und Englands auf die Gründung Roms durch den aus Troja stammenden Aeneas zurückginge.<sup>417</sup> Eine überdurchschnittlich große Zahl der gegebenen Exempla kreist um zwischenmenschliche Beziehungen sowie eine angemessene Einschätzung von Frauen. Andere Geschichten vermitteln lebenspraktische, medizinische und diätetische Ratschläge. Die Autorin lässt die von ihr erfundene Göttin Othéa, eine Personifikation weiblicher Weisheit, zum Beispiel sehr anschaulich über die vier Kardinaltugenden (Tapferkeit, Mäßigung, Klugheit und

---

*Länder gebracht. [...] Meine Bücher hatten mich also schon berühmt gemacht. Manchem fremdländischen Fürsten waren sie nicht von mir selbst, sondern durch andere zugeschiedet worden, als etwas völlig Neues, da sie von einer Frau verfasst waren.*“ Pizan 2001, S. 110f., 113.

<sup>413</sup> Roy 1886, Bd. 1, Einführung, S. XVII; Becker 1931, S. 129-164; Schaefer 1939, S. 163.

<sup>414</sup> Die Historiker Philipp Becker und Maurice Roy haben nachgewiesen, dass die Urschrift im Jahr 1402 erfolgt sein muss und verloren gegangen ist. Zimmermann 2002, S. 121; Desmond/Sheingorn 2003, S. 3. Fast zum selben Zeitpunkt entstanden die in vierzeiligen Versen gereimten *Moralischen Unterweisungen* für ihren Sohn Jean mit Lebens- und Verhaltensregeln für einen Heranwachsenden, welche sich inhaltlich an mehreren Stellen mit der *Épître d'Othéa* überschneiden. Zimmermann 2002, S. 121. Spätere Verleger und Übersetzer machen Christine die Autorschaft ihres Werkes streitig, indem sie sie entweder gar nicht erwähnen oder lediglich als Auftraggeberin bezeichnen. Siehe Zimmermann 2005, S. 73f.

<sup>415</sup> Umfangreiche Bibliografie zu den Manuskripten und frühen Drucken der *Épître d'Othéa* bei Desmond/Sheingorn 2003, S. 2. Die drei Ausgaben waren dem Herzog von Berry, Philipp dem Kühnen und Heinrich IV. (König von England) gewidmet. Zu den verschiedenen Dedikationen siehe Parussa 1999, S. 83-85; Mombello 1967, passim. Gianni Mombello erstellte eine tabellarische Gesamtübersicht der Handschriften und teilte sie in vier „Familien“ ein. Die zu den Familien A und B gehörenden Handschriften präsentieren zwei unterschiedliche Textredaktionen (Widmung an Louis d'Orléans bzw. Karl VI.). Nahezu die Hälfte aller erhaltenen Handschriften, welche die *Épître d'Othéa* einzeln oder zusammen mit weiteren Werken Christines überliefern, enthalten eine Widmung an Louis d'Orléans. Zu C gehören die späteren Abschriften mit einer Widmung an Philippe le Hardi und Jean de Berry. D umfasst die Codices burgundischer Provenienz, darunter eine Untergruppe D1 mit Widmung an Louis d'Orléans. Ein Verzeichnis fast aller erhaltenen Handschriften bietet Roy 1886, Band 1, S. XXII-XXIII. Siehe auch Mombello 1967.

<sup>416</sup> “[...] „it seems fairly evident that the work was understood throughout the fifteenth century as having to do with education, a „little Bible of the Knighthood“, as it was called by the English translator, Anthony Babington“ Zit. bei Schreiner 2005, S. 269-286.

<sup>417</sup> Zur trojanischen Herkunftssage siehe Graus 1989, S. 25-43, dort auch eine ältere Bibliografie.

Gerechtigkeit) und die drei christlichen Tugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung), über die zehn Gebote und Glaubensartikel referieren. „Mit einer Pädagogik der abschreckenden Beispiele“<sup>418</sup> wird ihr Schützling außerdem vor Fehlverhalten, wie z.B. den sieben Todsünden gewarnt.

Ziel ist, dass der Leser die mit jedem Kapitel verbundene erzieherische Lektion verinnerlicht und moralischen Gewinn daraus zieht. Dabei kehrt die Autorin das bis dahin übliche Didaxen-Modell um, nach dem ausschließlich Männer ihre Leser belehren.<sup>419</sup> Denn in der *Épître d'Othéa* erzieht eine Göttin, die auch noch den Namen *weibliche Weisheit* trägt, beispielhaft den fünfzehnjährigen trojanischen Helden Hektor.<sup>420</sup> Auch viele der im Buch genannten mythologischen Personen sind weiblich.<sup>421</sup> Damit steht de Pizan zwar in der gleichen mythographischen Tradition wie Boccaccio und Chaucer, feminisiert aber die Werte der Tapferkeit und Weisheit. Männlicher Heroismus wird ebenfalls weiblichen Gottheiten wie Pallas/Athene oder der Amazonenkönigin Thamaris unterstellt.<sup>422</sup> Indem sie Mütter, Kriegerinnen und weibliche Gelehrte in den Mittelpunkt vieler ihrer Geschichten hebt und damit in ihrer Wertigkeit den Männern gleichstellt, interpretiert Pizan die antike Mythologie und Geschichte auf eine ganz neue Weise. Das Werk kulminiert schließlich in der Erzählung von der cumäischen Sibylle, welche Kaiser Augustus durch den Anblick der Muttergottes zum Christentum bekehrt. Aus diesem Exemplum filtert Christine erneut die von ihr häufig wiederholte Maxime heraus: dass die Vermittlung von Wahrheit und Weisheit unabhängig vom Geschlecht der lehrenden Person erfolgt.<sup>423</sup>

### 5.2.1 Quellen

Zahlreiche Quellen für die Texte in der *Épître d'Othéa* konnten bereits nachgewiesen werden, sie selbst nennt in der *Glose*<sup>424</sup> zum Jupiter ausdrücklich den arabischen Gelehrten *Geber*.<sup>425</sup> Die den Belehrungen ihres Buches zugrundeliegenden mythologischen Geschichten waren der Autorin und ihren Lesern über verschiedene Texttraditionen zugänglich. Obwohl Christine de Pizan nachweislich in lateinischer Sprache las, bezieht die *Épître d'Othéa* ihre Inspirationen aus Adaptionen

<sup>418</sup> Zimmermann 2002, S. 124.

<sup>419</sup> ebd., S. 123. In der Rolle der ein männliches Publikum belehrenden und mit diesem sogar öffentlich streitenden Frau war Christine de Pizan zuvor bereits in der *Querelle* um den *Roman de la Rose* aufgetreten. Zimmermann 2005, S. 74. Zu Christines Kritik an den misogynen Aussagen des Rosenromans sowie dem von ihr entfachten Literaturstreit um dieses Werk siehe Zimmermann 2002, S. 55-6; Zimmermann 2005, S. 27ff., Pizan/Hult 2010, S. 171-211.

<sup>420</sup> In der Illumination (Abb. 5.1) übergibt Othéa den Brief an Hektor. Der Text unter der Miniatur lautet: „*Ci commence l'epistre Othéa la déesse que elle envoya a hector de troie quant il estoit en l'age de quinze ans*“. Die weise Göttin schwebt von links auf einer Wolke heran. Dem Fünfzehnjährigen, der in seiner linken Hand einen Falken hält, reicht sie einen versiegelten Brief. Er enthält die guten Lehren. Mehrere erwachsene Höflinge schauen zu, an einem Bäumchen unterhalb der Wolke lehnt ein Wappenschild.

<sup>421</sup> „Das Schlussbild und die Schlussgeschichte zeigen dann sicher nicht zufällig den Kaiser Augustus in Begleitung der weisen cumäischen Sibylle, die ihn dem Christentum zuführt, und der Jungfrau Maria, in deren Anbetung er verbarrt: Augustus steht in der Mitte zwischen der Sibylle links von ihm, die auf die Mariengestalt rechts von ihm zeigt. Es ist dies ein indirekter Autorinnen-Spiegel, ein Bild, über das sich Christine selbst als eine die Männer und die Mächtigen belebende Frau ‚autorisiert‘“  
Siehe Zimmermann 2002, S. 123.

<sup>422</sup> Zimmermann 2005, S. 74.

<sup>423</sup> Zu weiteren Schriften von Christine de Pizan, in denen sie als das männliche Publikum belehrende, mit diesem sogar öffentlich streitende, Frau auftritt und zu ihren weiterführenden politischen Vorstellungen siehe Zimmermann 2002 sowie vertiefend Zimmermann 2005, S. 70-78.

<sup>424</sup> Der Begriff *Glose* bei Christine de Pizan leitet sich von γλῶσσα *glōssa* (altgriechisch für Glosse) ab und bezeichnet in diesem Fall die Erläuterung eines Textes. Zur Glosse im Allgemeinen siehe Winter 2003, S. 32-38.

<sup>425</sup> Dschābir ibn Hayyān (lat: Geber) lebte im 8. Jahrhundert. Zu seinem Leben und Wirken siehe Plessner 1965, S. 23-65.

klassischer Texte, die Mitte bis Ende des 14. Jahrhunderts erfolgt waren.<sup>426</sup> Diese gehören zu einer umfangreichen und häufig illustrierten Manuskript-Tradition.<sup>427</sup> Die meisten mythologischen Geschichten stammen aus dem *Ovide moralisé*.<sup>428</sup> Mit Sicherheit kannte die Autorin auch den zwischen 1337 und 1340 in Avignon entstandenen *Ovidius moralizatus* von Petrus Berchorius (†1362), der detaillierte Hinweise zur Ikonographie verschiedener Götter enthält.<sup>429</sup> Sie griff weiterhin auf den *Roman de la Rose* zurück, der Ovids Mythen auch visuell durch die Präsentation entsprechender Illuminationen verhandelt. Einige gestalterische Umsetzungen in der *Épître d'Othéa* können als Antwort oder Fortführung der ovidianischen Interpretationen im Rosenroman gesehen werden.

Das historische Material stammt weitgehend aus dem Kompendium *Histoire ancienne jusqu'à César*, der ersten französischen Kompilation von Texten zur Geschichte, zu Troja und Bibeltexten, das Anfang des 13. Jahrhunderts in Frankreich entstand. Es erzählt die Geschichte der Welt von ihrer Erschaffung bis zur Zeit Julius Caesars<sup>430</sup>, wurde häufig abgeschrieben und im 14. Jahrhundert in Italien grundlegend überarbeitet. Seine zahlreichen Kopien zirkulierten an den europäischen Höfen.<sup>431</sup> Offensichtlich war de Pizan auch bestens mit den wissenschaftlichen Standardwerken ihrer Zeit vertraut, z.B. dem *Almagest* des Ptolemäus.<sup>432</sup> Und schließlich nutzte sie das bereits Ende des 13. Jahrhunderts in Paris in französischer Sprache geschriebene *Livre dou Trésor* des Florentiners Brunetto Latini (1220-1294) häufig als Quelle.<sup>433</sup> Der auch als Lehrer und väterlicher Freund Dantes bekannte Staatsmann, Gelehrte und Schriftsteller hatte in dieser Enzyklopädie das geographisch-naturkundliche, philosophisch-moralische und biblisch-althistorische Wissen seiner Zeit und zugleich der Politik sowie der Rhetorik zusammengetragen.

Die *Épître d'Othéa* stützt sich zudem auf illuminierte Werke ihrer Zeitgenossen, vor allem auf die von Philippe de Mézières und Honoré Bouvet. Beide nutzten dieselben poetischen Gattungen wie Christine, z.B. die Epistel und die Allegorien<sup>434</sup>, um den höfischen Lesern Rat zu zeitgenössischen Fragen zu geben. Einige der von de Mézières und Bouvet diskutierten Themen werden in der *Épître d'Othéa* aufgegriffen.<sup>435</sup> Auch in Christines direkt im Anschluss verfasster Traumallegorie *Livre du Chemin de Long Estude* (*Buch vom Weg des langen Lernens/Studierens*) gibt es Parallelen zu den

<sup>426</sup> Zum frühen Humanismus als einem zentralen Aspekt von Christines kulturellem Milieu siehe Ouy 1967/68, S. 71-98. Zu Christines Beschäftigung mit lateinischen und volkssprachlichen Texten siehe Fenster 1998, S. 91-97. Zu den Textquellen für die *Épître d'Othéa* siehe Campbell 1924, passim. Gabriella Parussa korrigiert jedoch einige signifikante Thesen Campbells. Obwohl dieser Textquellen als solche identifiziert, findet das Ausmaß, in dem sie von Pizan überarbeitet werden, keine Berücksichtigung – vor allem in Bezug auf den *Ovide moralisé*. Zur intertextuellen Bearbeitung der Quellen für die *Épître d'Othéa* siehe Parussa 1993, S. 471-493.

<sup>427</sup> Zu Illustrationen des *Ovide moralisé* siehe Lord 1975, S. 161-175. Studien zu den ersten illuminierten Ausgaben von Boccaccios *Des cleres et nobles femmes* in Buettner 1996.

<sup>428</sup> Campbell 1924, S. 110-141.

<sup>429</sup> Der *Ovidius moralizatus* ist eine christliche Interpretation von Ovids Metamorphosen. Sie diente dazu, auch für heikle Aspekte der antiken Mythologie eine Rezeption durch Christen zu ermöglichen. Clark/Coulson/McKinley 2011, S. 86.

<sup>430</sup> Morrison/Hedeman/Antoine 2010, S. 169-173.

<sup>431</sup> Abray 2004, S. 133-48.

<sup>432</sup> Kunitzsch 1974.

<sup>433</sup> Schreiner 2005, S. 269-286. Zum *Livre dou Trésor* siehe Meier 1988, S. 315-356.

<sup>434</sup> Unter *Allegorie* versteht man die bildliche Darstellung abstrakter Sachverhalte durch eine konkrete Gestalt oder einen Gegenstand (meist in Form einer weiblichen oder männlichen Personifikation). Der zur Anschauung gebrachte Begriff manifestiert sich dabei nicht nur in der allegorischen Figur, sondern auch in deren Attributen. Diese symbolhaften Hinweise haben eine erhellende und verdeutlichende Funktion, stellen typprägende Merkmale und charakteristische Kennzeichen verstärkend heraus und entfalten erst im Kontext des gesamten Bildes ihre volle Bedeutung. Zur Definition der Allegorie siehe Kurz 2004; Wittkower 1984; Rentmeister 1976, S. 92-112; Held 1937, Sp. 346f.

<sup>435</sup> Hindman 1986, S. 143.



Werken beider Autoren.<sup>436</sup> Sandra Hindmans Auflistung einer Konkordanz der Miniaturen in der *Épître d'Othéa* mit möglichen Vorgänger-Darstellungen in ihrer Studie zu Malerei und Politik am Hof von Charles VI. verdeutlicht, dass de Pizans Illuminationen aus verschiedenen Quellen kompiliert wurden, die entweder um 1400 am französischen Königshof entstanden oder zur selben Zeit in Pariser Bibliotheken verfügbar waren oder auf Publikationen, die sich auf einen Illustrationszyklus bezogen, welcher der nachweisbar um 1400 in Paris bekannt war.<sup>437</sup>

Die Autorin stand also in einer vielschichtigen Tradition des Schreibens und der Malerei am Hof Charles VI. Obwohl sie Italien bereits im Alter von drei Jahren für immer verlassen hatte, finden sich darüber hinaus Spuren italienischer Kultur in all ihren Werken, sei es zur Literatur, Mode oder Politik.<sup>438</sup> Auch die Darstellungen in der *Épître d'Othéa* sind vom Einfluss der italienischen Malerei des Trecento<sup>439</sup> inspiriert.

### 5.2.2 Die drei Originale

Die älteste identifizierte Version der *Épître d'Othéa* (BnF, Ms.fr. 848) scheint eine Arbeitskopie Christines gewesen zu sein. Nach bisherigem Kenntnisstand wurde sie zwischen 1400 und 1401 geschrieben und war Louis d'Orleans gewidmet.<sup>440</sup> Das Werk enthält sechs Miniaturen in Grisaille vom *Maître de la première Épître* (fol. 1<sup>r</sup>, 2<sup>r</sup>, 2<sup>v</sup> und 3<sup>v</sup>), darunter sind jedoch keine Darstellungen zu den Planeten und ihren Kindern.

Die beiden folgenden Fassungen der *Épître d'Othéa*, deren Herstellung von Christine de Pizan ebenfalls persönlich überwacht wurde, ragen weit aus allen späteren Abschriften heraus. Sie sind als eng verwandt erkennbar und gehen offenbar auf dasselbe Original zurück, wenn auch starke Qualitätsunterschiede vorliegen.<sup>441</sup> Beide beinhalten umfangreiche Zyklen von Miniaturen. Texte und Illustrationen bilden eine besondere Einheit und beide Werke enthalten *Planetenkinder*-Darstellungen: Die sogenannte *Handschrift des Königs* wird in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt.<sup>442</sup> Ursprünglich war sie Teil eines Sammelbandes, zu dem vier weitere Bände mit jeweils mehreren Werken de Pizans gehörten). Dieser befand sich ursprünglich in der Bibliothek des Herzogs von Berry. Bereits im 16. Jahrhundert wurde er jedoch getrennt.<sup>443</sup> Dieses Manuskript Ms.fr. 606 ist um 1405 zu datieren.<sup>444</sup>

<sup>436</sup> ebd., S. 144.

<sup>437</sup> ebd. 1986, S. 189-203.

<sup>438</sup> Zimmermann 2005, S. 70.

<sup>439</sup> Zimmermann 2002, S. 125.

<sup>440</sup> Laidlaw 1983, S. 544. Das Werk wurde von einer Hand geschrieben. Korrekturen sind direkt auf den Seiten ausgeführt und mit kleinen Kreuzen versehen. Das Seiten-Layout und auch die Länge der einzelnen Texte variiert in den ersten fünf Kapiteln noch stark. Siehe <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9007146t.r=.langEN>

<sup>441</sup> Schaefer 1939, S. 155.

<sup>442</sup> Zur Pariser Handschrift, ihrer Provenienz und Bibliografie: <http://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD000077937>. Weitere Untersuchungen: Sterling 1987, Bd. 1, S. 311-317; Meiss 1974, S. 23-41 (mit zahlreichen Herleitungen von Szenen).

<sup>443</sup> Zum ursprünglichen Band gehörten weiterhin die Handschriften mit den heutigen Signaturen ms.fr. 835 (*Cent ballades d'amant et de dame; Lais; Rondeaux; Jeux à vendre; Autres ballades; Epistre au Dieu d'Amours; Complaintes amoureuses; Débat des deux amants; Livre des trois jugements; Dit de Poissy; Epistres sur le Roman de la Rose*), 836 und 605 (nicht illustriert).

<sup>444</sup> Diese Sammel-Handschrift kann nicht vor 1404 entstanden sein, weil sie eine Ballade auf den Tod Philipps des Kühnen enthält (†1404). Nach 1405 publizierte Werke Christines, wie die *Cité des Dames*, die in einer 1412 fertiggestellten Kopie enthalten sind (BL Harley 4431), fehlen dort jedoch. Siehe Becker 1931, S. 129-163, hier: S. 149.



Zwei Inventareinträge des Herzogs von Berry aus den Jahren 1413 und 1416 belegen, dass er es zu einem sehr hohen Preis für seine Bibliothek erworben hatte: „*Un livre compilé de plusieurs balades et ditiez, fait et composé par damoiselle Christine, escript de letre de court, bien historié: acheté de ladite demoiselle deux cens escus, prisé 40 livres paris.*“<sup>445</sup>

Die nur wenige Jahre später entstandene *Handschrift der Königin* (BL Harley 4431) umfasst 398 großformatige Seiten kostbaren Pergaments. Sie besteht aus einer Sammlung von 30 Werken Christines, die die Autorin um 1410/11 für Königin Isabeau von Bayern zusammenstellte.<sup>446</sup> Die Kompilation ist mit insgesamt 130 mehrfarbigen Miniaturen in Spaltenbreite versehen. Lediglich das an den Beginn gestellte Widmungsbild nimmt fast die Hälfte einer Seite ein.<sup>447</sup>

Diese Handschrift wird oft als die ausgereifteste Version im Arrangement von Text und Bild gewertet. Es ist zudem die letzte, die unter Christines Supervision entstand. Das Werk wurde von ihr zu einem erheblichen Teil selbst abgeschrieben und die Illuminationen entstanden nach ihren konkreten Anweisungen.<sup>448</sup> Beide Bücher waren für die hochrangigsten Mitglieder des französischen Königshauses konzipiert worden. Deren Rang und die an sie geknüpften Erwartungen der Autorin rechtfertigen den immensen Herstellungsaufwand.

### 5.2.3 Struktur

Christine de Pizan wählte für die *Épître d'Othéa* eine komplexe Struktur, durch die diverse Wirkungen erzielt werden konnten, die eines Fürstenspiegels. Diese erzieherischen Traktate des Mittelalters und der frühen Neuzeit tragen ethische Normen an ihre Adressaten heran.<sup>449</sup>

„Der Text erschien wissenschaftlich, denn er bediente sich der Methode des Kommentars; er hatte religiös-lehrhaften Charakter, denn er lebte aus der Allegorese. Vor allem vermittelte die *Epistre* Stoffe der antiken Mythologie aus dem Mund einer „Göttin der weiblichen Weisheit“. Durch die [...] Dedikationen, die in metaphorischer Sprache ihren Grundtenor zwar verhüllen, aber nicht verleugnen, machte die Autorin deutlich, dass sie ihr Sendschreiben als Fürstenspiegel verstanden haben wollte, dessen Lehren durchaus Bezug haben zur politischen Situation ihrer Zeit.“<sup>450</sup>

<sup>445</sup> Peignot 1804, S. XV.

<sup>446</sup> Früher war das Werk in einen Band eingebunden. Inzwischen ist es geteilt (Band 1: ff 1<sup>r</sup>-177<sup>v</sup>, Band 2: fol. 178<sup>r</sup>-398<sup>v</sup>). Christines Widmungstext verweist darauf, dass die in dem Werk gewählte Anordnung nicht zufällig erfolgte: „*Und in diesem Band/ Sind mebrere Bücher enthalten, in welchen ich es mir habe angelegen sein lassen,/ In vielerlei Weisen zu sprechen,/ Und ich habe dies unternommen,/ Weil man klüger wird,/ Wenn man von verschiedenen Gegenständen hört,/ Die einen gewichtig, die anderen leicht.*“ Siehe BL Harley 4431, fol. 3<sup>r/v</sup> Übersetzung des Textes bei Zimmermann 2002, S. 119. Zur Londoner Handschrift, ihrer Provenienz dem Digitalisat und einer ausführlichen Bibliografie siehe [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley\\_MS4431](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS4431).

<sup>447</sup> Reiche Bordüren mit der französischen Königslilie und -krone rahmen das Widmungsbild. Die von sechs Hofdamen umgebene Königin Isabeau thront in einem Raum, auf dessen Wandtapisserien die Impresen des französischen Monarchen-Geschlechts sowie des Hauses Wittelsbach aufscheinen. Im Gegensatz zur Monarchin und ihren Damen, die alle hochmodern und kostbar gewandet sind und die einen aufwendigen Kopfputz tragen, hebt sich die in ein schlichtes blaues Kleid gehüllte Christine ab. Sie kniet vor der Königin und überreicht ihr ein dickes rotes Buch. Das Buch ist das Bindeglied zwischen Herrscherin und Autorin. Interessanterweise befindet sich nicht die Königin im Zentrum des Bildes, sondern Christine. Damit stellt diese selbstbewusst ihre Bedeutung heraus. Vgl. Zimmermann 2002, S. 119, 121.

<sup>448</sup> Wenngleich es über die konkrete Struktur von Christines Scriptorium keine Aufzeichnungen gibt, liegen Selbstäußerungen sowohl zu einzelnen Herstellungsprozessen und –techniken als auch zu besonders begabten Illustratorinnen vor. Sie arbeitete zudem mit verschiedenen Pariser Buchmalern zusammen, von denen zwei ihre Behelfsnamen (*Meister der Cité des Dames* und der *Meister der Epistre d'Othéa*) ihren Werken verdanken. Und in ihren Schriften lassen sich die Hände zweier regelmäßig beschäftigter Kopisten erkennen. Vgl. Zimmermann 2002, S. 117.

<sup>449</sup> Vgl. u.a. Anton 2006; Berges 1938; Graßnick 2004; Mühleisen/Stammen/Philipp 1977, De Benedictis 1999.

<sup>450</sup> Schoell-Glass 1993, S. 172f.

Die hundert Kapitel des Werkes bestehen aus jeweils fünf gleichartigen Elementen, welche visuell voneinander abgegrenzt und genau bezeichnet sind. (Abb. 5.10). Ihre Struktur folgt einem festen Raster. Damit ist eine ganz besondere Form der Pädagogik verbunden.

Den Beginn jedes Kapitels bildet eine Miniatur, die sich auf die Krise und den Höhepunkt der nachfolgenden Geschichte bezieht und durch die sich die Lehren besonders gut einprägen.<sup>451</sup> Dabei illustriert jeweils eine Gestalt eine Verhaltensweise. Einige Darstellungen präsentieren zudem Synthesen der antiken Mythen mit christlicher Allegorese.<sup>452</sup> Der Illumination folgt ein regelmäßiger, vierzeiliger, achtsilbiger und als *texte* bezeichneter Merkspruch, der in Du-Form an Hektor adressiert ist.<sup>453</sup> Dieser wendet sich neben dem Helden bewusst an den Leser und formuliert trotz seiner inhaltlichen Kürze eine zu ziehende Lehre. Daran schließt sich die so genannte *Glose* an, die das in den Exempla namentlich vorgestellte Bildpersonal in einen zeitlichen Kontext stellt und mit spezifischen Eigenschaften präsentiert.<sup>454</sup> Außerdem wird die lebenspraktische Ausdeutung für den guten Ritter vermittelt. Jede *Glose* endet mit dem Bezug auf überlieferte Moralvorstellungen in Form des Wortes eines antiken Philosophen.

Die Kapitel werden dann mit der *Allegorie*<sup>455</sup> in eine spirituelle Ebene überführt. Ziel ist, dass der gute edle Geist des Ritters sich als irdisches Abbild des Heiligen Geistes und „*ethisches Wesen in der Nachfolge Christi erkennt*.“<sup>456</sup> Analog zu den *Glosen* wird auch hier mit einem lateinischen Zitat auf verschiedene Bücher des Alten Testaments, moraltheoretische Kernsätze der großen Kirchenlehrer oder weniger eindeutig legitimierte Quellen wie *Hermes* Bezug genommen.<sup>457</sup> Diese Sprüche passen nur partiell nahtlos zu den vorausgehenden Texten.<sup>458</sup> Auch die *Glosen* und *Allegorien* stimmen nicht immer miteinander oder dem *texte* überein. Selbst die Narration der vorgestellten Geschichte ist oft unvollständig. Daher erschließt sich das didaktische Verständnis nicht zwingend durch das aufeinanderfolgende Lesen der einzelnen Teile.

Der Erfolg der Schrift begründet sich zu einem erheblichen Teil auf den prächtigen Illuminationen, deren Rolle in der Forschung immer wieder betont wurde. Die Bilder sind als vierte Textebene bezeichnet, als Kommentare gelesen oder als bildliche Glossen gesehen worden, die dem Gesagten eine neue Bedeutung geben.<sup>459</sup> Auch bei der Rezeption der Textteile spielt das visuelle Erleben des Lesers eine bedeutende Rolle. Denn die Texte sind auf grafisch durchdachte Weise präsentiert. Sie verbinden die einzelnen Inhalte nicht nur, sondern sind durch aufwendig gestaltete Initialen und Blumengirlanden klar strukturiert.

Bemerkenswert an der *Épître d'Othéa* ist, im Gegensatz zu Werken, die ausschließlich Wissen vermitteln wollen, dass an das antike Horaz-Postulat *prodesse et delectare* anknüpfend auch die Unterhaltung beabsichtigt ist. Christine schreibt sehr offensichtlich in der Absicht, dem höfischen

---

<sup>451</sup> Zimmermann 2005, S. 74. Eine umfangreiche Sammlung publizierter *Épître d'Othéa*-Darstellungen bietet Hindman 1986. Schwarz-weiß-Reproduktionen von Liédets Miniaturen in BR MS 9392 siehe van den Gheyn 1913; Schreiner 2005, S. 276.

<sup>452</sup> Vgl. Schoell-Glass 1993, S. 173.

<sup>453</sup> Er gehört der Art nach zur Spruchdichtung und zu den Exempla. Vgl. Lengenfelder 1996, S. 12.

<sup>454</sup> dies., S. 11.

<sup>455</sup> Die Allegorese als Deutungsmuster der Heiligen Schrift sowie der gesamten sinnlich wahrnehmbaren Welt bildet einen wesentlichen Bestandteil der geistigen Tradition des Mittelalters. Die mittelalterliche Lebenswelt ist durchzogen von Sinnbildern, Allegorien und Entsprechungen, weshalb sich die Frage nach außerweltlichen Bedeutungen nicht nur in der Alltagskultur des Mittelalters stellt, sondern auch bei der Beschäftigung mit den *Planetenkin-*  
*der-Darstellungen* eine Rolle spielt.

<sup>456</sup> Lengenfelder 1996, S. 12.

<sup>457</sup> Zimmermann 2002, S. 124.

<sup>458</sup> Desmond/Sheingorn 2003, S. 3.

<sup>459</sup> Schoell-Glass 1993, S. 170-207; Fleming 1969, S. 12; Farquar/Hindman 1977, S. 160; Ignatius 1979, S. 139.

Adressatenkreis die von ihr intendierte Belehrung in einer erbaulichen Weise zu vermitteln. Ihre Belehrung fußt auf der Weitergabe autorisierten Wissens und dessen zielgerichteter Kompilation. Die Vermittlung neuer Erkenntnisse ist hingegen unmaßgeblich.

#### 5.2.4 Die Planeten-Kapitel

In zahlreichen, unregelmäßig über den ganzen Text verteilten, mythografischen Kapiteln der *Épître d'Othéa* werden Details zu diversen paganen Göttern berichtet. Hierbei bedient sich Christine am antiken Götterrepertoire aus dem *Ovide moralisé*. Die zumeist weiblichen Gottheiten (wie Juno, Diana, Minerva, Ceres und Pallas Athene) agieren aus Wolkenbändern heraus.

Lediglich die sieben klassischen Planeten wurden zu einer zusammengehörenden Sequenz zusammengefasst. Dieser – nicht zufällig genau zwischen den Kapiteln über die Kardinaltugenden und die drei christlichen Tugenden eingefügt – Traktat zu den *Planetenkindern* soll die starke Verbindung von Makrokosmos und Mikrokosmos belegen.<sup>460</sup> Er umfasst sieben Teile (Kapitel 6-12), beschreibt die Bedingungen und Qualitäten der klassischen Planeten sowie den Einfluss, den sie nach der mittelalterlichen Astrologie auf die Menschen und ihr Streben ausüben. Weiterhin postuliert er, dass der Mensch Wissen über die günstigen und gefährlichen Impulse der Planeten erwerben muss, um die in ihm angelegten guten Eigenschaften zur vollen Entfaltung zu bringen. Allerdings werden sie dort nicht in der tradierten Reihenfolge gezeigt, also entsprechend der Dauer ihrer Umlaufzeit. Jupiter, der höchste römische Gott, erscheint an erster Stelle (Abb.5.22-5.23). Ihm folgen Venus, Saturn, Phoebus-Apollo, Phoebe (Mond), Mars und Merkur.<sup>461</sup>

Die Interaktion der Planeten und ihrer Kinder ist im Rahmen der damit verbundenen hierarchischen Vorstellungen gezielt bildlich dargestellt (Abb. 5.22-5.36). Alle Illuminationen haben ein zweiteiliges Kompositionsschema. Der Planetengott/die Planetengöttin regiert im Himmel über die unter seinem/ihrem Einfluss geborenen Menschen und demonstriert Dominanz durch Gebärden. Die Menschen in der irdischen Sphäre führen als geschlossene Gruppe ihrem Wesen gemäße Tätigkeiten aus. Blicke stellen die Verbindung zwischen ihnen her, gekräuselte Wolken scheiden beide Sphären.<sup>462</sup> Ernst Panofsky, Fritz Saxl und viele nach ihnen haben dargelegt, wie sich aus diesem Bildkonzept der später relativ einheitlich verwendete Bildtypus der *Planetenkinder* entwickelte, bei dem die Planetengötter sowie die ihnen zugeordneten Menschen und deren Eigenschaften innerhalb eines Bildes gezeigt wurden.<sup>463</sup>

Bei der Farbgebung der Illuminationen, welche jedes Kapitel einleiten, fällt vor allem das leuchtende Blau auf, dessen Proprietäten sich in der mittelalterlichen Farbenallegorese häufig über die

---

<sup>460</sup> Zur Analogie von Makrokosmos und Mikrokosmos vgl. den Artikel in Lexikon des Mittelalters VI, Sp. 157-159. Auf der Annahme einer Einheit von Makro- und Mikrokosmos beruht die astrologische Medizin, die z.B. von Geoffroi de Meaux und anderen Ärzten im Umfeld Karls V. praktiziert wurde, sicher auch von Christines Vater Tommaso de Pizan. Siehe Lexikon des Mittelalters I, Sp. 1142, hier bes. 1145. Lengenfelder 1996, S. 31.

<sup>461</sup> Paris, BnF ms.fr. 871, fol. 116r Die in dieser Handschrift dargestellten Apollo, Minerva, Pegasus und die Musen dienten als Modell für eine Illumination in Christines *Chemin de long estude* (z.B. in Paris, BnF, ms.fr. 836). Vgl. Meiss 1974, 2, Abb. 143-144. Die Reihenfolge der im *Ovide moralisé* besprochenen Planeten entspricht nicht der in der *Épître d'Othéa*. Jedoch findet sich dort die Zuweisung des Metalls Kupfer an Jupiter, das sonst in der Regel der Venus zugeordnet wird, während Jupiter mit Zinn in Verbindung steht. Vgl. Hauber 1916, S. 126f.

<sup>462</sup> Pizan hielt ihre Vorstellungen über das Aussehen der Planetenillustrationen schriftlich fest. Dabei schrieb sie den Miniaturisten vor, die Planeten als höfisch gekleidete Figuren vor einem gestirnten Himmelssegment darzustellen und sie durch Wolken von ihren Kindern auf der Erde zu trennen. Vgl. Rapp-Bury/Stucky-Schürer 2007, S. 80, Anm. 26.

<sup>463</sup> Panofsky/Saxl 1933, S. 246; Meiss 1974, S. 24-26.

Ähnlichkeit zu Himmel, Luft und Meer ergeben<sup>464</sup>, um dort auf das Unendliche zu verweisen und zu einem automatischen „Hinweis auf das Göttliche“ zu werden.<sup>465</sup> Prägnant ist auch, dass Christines *Planetenkinder* ausschließlich im höfischen Umfeld, Klerus und der Universität angesiedelt und die einzelnen Gruppen deutlich durch ihre kostbare Kleidung gekennzeichnet sind.<sup>466</sup>

Die *Planetenkinder*-Illustrationen wurden nach konkreten textlichen Bezügen im jeweils selben Kapitel der *Épître d'Othéa* angefertigt: Ein Vergleich der Darstellungen in den beiden ältesten erhaltenen Abschriften des Werkes (Paris, BnF Ms.fr.606 sowie London, BL, Harley 4431) zeigt, dass sich Christine, als eine von nur wenigen Autoren des frühen 15. Jahrhunderts, selbst zu den Illustrationen ihres Werkes zu Wort meldet: Jeder Illumination geht eine durchgehend in roter Tinte geschriebene Rubrik voraus, in der das Aussehen und der grundsätzliche Einfluss des betreffenden Planeten auf die Menschen beschrieben werden.<sup>467</sup> Diese optisch deutlich von den nachfolgenden Texten abgegrenzten Abschnitte folgen auf zwei ähnlich angelegte, wenn auch kürzere Rubriken in den Kapiteln der Kardinaltugenden Klugheit und Mäßigung. In den auf die Planeten folgenden Kapiteln werden die roten Eingangsrubriken zunächst kürzer. Schließlich verschwinden sie ganz. Die letzte erscheint vor der Illumination der Penthesilea in Kapitel 14.

Auch in den übrigen sechs *Planetenkinder*-Kapiteln nehmen die Illuminationen die Beschreibungen der Eingangsrubriken auf. Vor allem die Angaben zum Alter der Gestirngötter, zu deren Attributen und Gesten wurden zeichnerisch umgesetzt. Allerdings sind sowohl Hindmans Argument, dass Christine de Pizan die Rubriken als schriftliche Vorgaben für die Illustratoren anfertigte, weil vorausgehende Darstellungen fehlten und die Illustratoren sonst keine konkreten Anhaltspunkte zur Umsetzung der Bilder gehabt hätten, als auch die bisher stets postulierte These, dass innerhalb eines Wolkenbandes thronende Planetengötter erstmals bei Christine de Pizan auftreten, nicht korrekt.<sup>468</sup> Es gab durchaus Inspirationsquellen für die konkrete Art der von ihr gewählten Darstellungen.

#### 5.2.4.1 Quellen der Planetenkinder-Darstellungen

Die Ikonographie des allegorischen Triumphes war bereits seit dem 14. Jahrhundert etabliert – vor allem im Zusammenhang mit dem Liebesgott Amor. Dabei wird eine pagane Gottheit im oberen Bildteil präsentiert und durch auf der Erde agierende Menschen belagert. Francesco da Barberino hatte diese Bildidee beispielsweise in den 1313 publizierten *Documenti d'Amore* für den *Triumph des Amors* genutzt (Abb. 5.6).<sup>469</sup> In der dazu gehörenden, von ihm eigenhändig geschaffenen, Illustration steht der geflügelte Liebesgott auf einem Pferd in der himmlischen Sphäre und

<sup>464</sup> Vgl. Meier/Suntrup 1987, S. 406; Schuth 1995, S. 14.

<sup>465</sup> Lurker 1988, S. 99. Auch weitere Bedeutungen, die der Farbe Blau zugeschrieben werden, sind überwiegend positiv, wie etwa *stetekeit* [Beständigkeit] und Treue. So tragen z.B. üblicherweise Frau Staete als Personifikation dieser Eigenschaften sowie die heilige Jungfrau Maria als Verkörperung der absoluten Reinheit und Keuschheit blaue Gewänder. Vgl. Brunner 1983, Kap. XXIII, fol. 168<sup>r</sup>; Wackernagel 1872, S. 239; Lurker 1988, S. 99; Lexikon der Symbole 1992, S. 44.

<sup>466</sup> Schoell-Glass 1993, S. 87.

<sup>467</sup> Diese Rubriken existieren im Buch des Königs (Paris, ms.fr. 606), der Königin (London, BL Harley 4431) sowie in verstümmelter Form in Oxford (Ms.Bodley 421). Siehe Hindman 1986, S. 77.

<sup>468</sup> ebd., S. 78. Vgl. Weiterhin Seznec 1972, passim sowie die Darstellung bei Lord 1975, S. 161-175. Zahlreiche weitere Götterdarstellungen finden sich in flämischen Handschriften, wie etwa den *Chroniques de Hainaut*, Brüssel, BR, MS. 9242, fol. 173<sup>v</sup>-175<sup>v</sup>. Gelegentlich gibt es eine der *Épître d'Othéa* ähnliche Darstellungsweise im Zusammenhang mit der Illustration antiker Exempla in allegorischen Zusammenhängen. Siehe Settis 1985, S.207-237, hier Abb. 29 und S. 211 mit Anm. 24; Rom, Bibl. Casanatense, Ms. 1404, fol. 34<sup>v</sup>.

<sup>469</sup> Blume 2000, S. 154. Zu den *Documenti d'Amore* siehe Jacobsen 1986, S. 87-119; Drebes 1989.

zielt von dort aus mit Pfeilen und Blumengirlanden auf die unter ihm stehenden jungen Männer. Einige von ihnen halten ihm ihre Herzen entgegen. In ähnlicher Weise tun das auch die Liebenden auf dem Venus-Bild bei Christine de Pizan. Ihr dürften zudem Petrarcas Triumph-Darstellungen bekannt gewesen sein, z.B. das Frontispiz zu *De Viris Illustribus* (1379): eine Umsetzung der *Gloria Mundi* (Abb. 5.7).<sup>470</sup> Dort wirft die Allegorie Lorbeerkränze zu den unter ihr versammelten Helden hinunter.<sup>471</sup> Sie griff auch auf die Werke von Guillaume de Machaut (ca.1330/1305-1377) zurück, der unter anderem für die Mäzene König Karl V. (Regentschaft 1364–1380) und dessen jüngeren Bruder, den Herzog von Berry, geschrieben hatte und dessen Werke sich in der königlichen Bibliothek in Paris befanden. In dessen Buch *Dit Dou Vergier* schläft der Erzähler ein und träumt von einem geflügelten blinden Cupido mit Pfeil und Bogen. Dieser befindet sich, wie der Liebesgott bei Francesco da Barberino, auf einem Baum. Im Gegensatz dazu haben sich hier jedoch jeweils sechs junge Menschen beiderlei Geschlechts unter diesem versammelt, um ihn anzubeten: „*Alle zusammen und jeder einzelne für ihn/Ihn entbieten sie Feste und Ehrungen/wie ibrem göttlichen Herrn/Gnade und Lobpreis entbieten/Und wie ihren Gott beten sie ihn an.*“<sup>472</sup> An anderer Stelle wird der Autor selbst zum Bittsteller:

„*Ich begeben mich sofort auf die Knie und beginne mein Gebet an Venus auf folgende Weise: Venus, ich habe dir immer gedient / seit ich Dein Bild gesehen hatte / und deshalb bitte ich dich um deine Stärke und dass meine Demut dich dazu bewegt, dass du meinen Herzscherz siehst und dass du ohne jeglichen Hintergedanken meine Treue erkennen mögest.*“<sup>473</sup>

Die Verehrung und Treuepflicht des Protagonisten gegenüber der Venus werden im folgenden Vers durch einen wunderbaren Gnadenakt belohnt, der alle fleischlichen Gelüste des Poeten durch seine Dame stillt.

Besonders ergiebig für das *Planetenkinder*-Thema ist der *Ovide moralisé*, eine französische Übersetzung und Interpretation von Ovids Metamorphosen, die bereits seit Beginn des 14. Jahrhunderts im Umlauf, eine der wichtigsten mythologischen Quellen für Poeten und, dank ihrer Illuminationen, auch für Künstler war.<sup>474</sup> Zu diesem Werk gibt es zwei unterschiedliche Illustrations-Traditionen, die beide im Paris des späten 14. Jahrhunderts populär waren. Nachweislich kannte Christine de Pizan diese, denn sie kopierte aktiv daraus.<sup>475</sup> Der erste Typ enthält narrative Darstellungen der Mythen.<sup>476</sup> Dessen dichteste Zyklen, die mehr als 400 Miniaturen enthalten, datieren aus dem frühen 14. Jahrhundert. Sie entstanden um den Kompositionszeitpunkt des *Ovide moralisé* (zwischen 1316 und 1328). Während des gesamten 14. Jahrhunderts blieben diese Manuskripte mit narrativen Zyklen populär. Eins von ihnen wurde für den Herzog von Berry produziert.<sup>477</sup> Christine nutzte seine Darstellungen für zahlreiche Illustrationen in der *Épître d'Othéa*.

<sup>470</sup> BnF Ms Latin 6069F.

<sup>471</sup> Es wird angenommen, dass diese Darstellung auf einem verloren gegangenen Freskenzyklus von Giotto aus dem Jahr 1335 im Audienzsaal des Palazzo von Azzone Visconti in Mailand basiert. Siehe Blume 2000, S. 155.

<sup>472</sup> „*Tous ensemble et chascun par li/Li faisoient feste et honneur/Comme a leur souverain signour/Grace et loange li rendoient/Et comme leur Dieu l'aouroient.*“ Machaut 1908, Vol.1, S. 19, V. 188-192.

<sup>473</sup> „*Je m'agenouillay sans attendre / Et encommencay ma priere / A Venus, par ceste maniere: / Venus, je t'ay toujours servie, / depuis que ton ymage vi; / Et dès lors que parler oï / De ta puissance; / Et pour ç'humblement te depri, / Que vueilles oïr mon depri, / Et que tendes sans nul detri / A m'aligence.*“ Machaut 1969, S. 155-157, Verse 3709-2319.

<sup>474</sup> 34 Kapitel der *Épître d'Othéa* stammen aus dem *Ovide moralisé*. Siehe Campbell 1924, S. 154.

<sup>475</sup> Siehe Panofsky 1960, S. 75-81, der vier unterschiedliche Illustrationsformen des *Ovide moralisé* unterschied (A, B, C, D). Nur zwei von ihnen (A, D) sind hier relevant. Vgl. Hindman 1986, S. 82, Nr. 2, Anm. 64.

<sup>476</sup> Panofsky 1960, S. 80, Nr. 2 sowie Appendix: Gruppen A1 und A2; Lord 1975, S. 161-175.

<sup>477</sup> Hindman 1986, S. 82.

Der zweite Illustrations-Typ beinhaltet lediglich 15 Illuminationen der planetarischen Gottheiten und einiger weiterer Götter, welche als Frontispizes der 15 Bücher dieses Textes dienten.<sup>478</sup> Diese Darstellungen sind von der mythographischen Einführung des Pierre Bersuire in den lateinischen *Ovidus moralizatus* inspiriert, in dem es jeweils grafische Beschreibungen der Gottheiten vor den eigentlichen Texten gab.<sup>479</sup> Manuskripte mit diesem Illustrationstyp waren Ende des 14. Jahrhunderts ebenfalls sehr populär. Einige können in Paris nachgewiesen werden, eine Kopie gehörte ebenfalls dem Herzog von Berry.<sup>480</sup> Meiss argumentiert überzeugend, dass Christine de Pizan eine ganz spezielle Kopie des *Ovide* nutzte, welche Illustrationen des zweiten Typs enthielt.<sup>481</sup> Die Miniatur des Jupiters dort (Abb. 5.8) ähnelt seinem Gegenstück in der *Épître d'Othéa* auffallend: In beiden Darstellungen thront Jupiter auf einem Bogen im Himmel und gießt aus einem Gefäß eine Flüssigkeit auf die unter ihm stehenden Menschen. Traditionell ist dem Planetengott ein Blitzbündel beigegeben. Dies geht auf sein antikes Epitheon zurück, welches ihn als *Blitzeschleuderer* und *Donnerer* ausweist.<sup>482</sup> Die abweichende Ikonographie kommt neben der *Épître d'Othéa* nur im *Ovide moralisé* vor. Christine kannte diese Kopie also und verwendete sie – trotz einiger ikonografischer Differenzen<sup>483</sup> und der Tatsache, dass die Bilder im *Ovide*, mit Ausnahme von Jupiter, in den unteren Bildbereichen Begebenheiten aus dem Leben der Götter illustrieren statt *Planetenkinder* zu zeigen.

#### 5.2.4.2 Quellen der Planetenkinder-Texte

Auch für die Texte zu den Planeten und ihren Kindern konnte Christine auf mehrere Quellen zurückgreifen. Ihr Vater vermittelte ihr mit Sicherheit solide Kenntnisse der Astrologie, doch sie nutzte auch astrologische Schriften als Vorlage für Text und Illustrationen der Planetengötter und ihrer Kinder.<sup>484</sup> Neben den bereits genannten Werken, aus denen sie Impulse für die Illuminationen bezog, kann weiterhin als gesichert gelten, dass de Pizan auf das vom Ritter Raimundus Lullius verfasste Buch *Livre de l'ordre de chevalerie* (1272-1274) zurück, das, wie ihre *Épître d'Othéa*, Lehren für das angemessene Verhalten von Prinzen und Rittern in einen kosmischen Zusammenhang gestellt hatte.<sup>485</sup> Dieses Werk lag seit Ende des 14. Jahrhunderts auch in französischer Übersetzung vor, ein Exemplar befand sich in der Bibliothek Karls V. Zu den sieben Planeten heißt es dort:

„A la loenge et a la gloire de la pourveance divine. Dieu, qui est sire et roy souverain par dessus toutes choses celestes et terrestres, nous commencons cest livre de l'Ordre pour demonstrier que, a la signification de Dieu le

<sup>478</sup> Panofsky 1960, S. 80-81, Nr. 2, Gruppe D.

<sup>479</sup> Ghisalberti 1933, S. 5-136.

<sup>480</sup> Hindman 1986, S. 83.

<sup>481</sup> Meiss 1974, 1, S. 24-28. Dabei geht es um das Manuskript Paris, BnF ms.fr. 373.

<sup>482</sup> Schoell-Glass 2003, S.191. Der Ganymed-Mythos spielt in dieser Jupiter-Illustration keine offensichtliche Rolle. Im *Ovide moralisé* füllt Ganymed die Rolle des allegorischen Mundschenks aus: für Jesus Christus, der die dürstenden Seelen mit seiner Gnade labt. Vgl. de Boer 1915-1938, hier Bd. 4, Buch X, S. 92f., Verse 3406-3425. Dass Jupiter als Allegorie für Gottvater dargestellt wird, dürfte Christines Allegorese mit beeinflusst haben.

<sup>483</sup> Im *Ovide* beeinflusst der Jupiter die Ruhe. Dementsprechend sind die Menschen zusammengesunken, nachdem sie von Jupiters „Gabe“ benetzt wurden. In der *Épître d'Othéa* hingegen geht es um Fruchtbarkeit und Barmherzigkeit.

<sup>484</sup> Willard 1980, S. 95-112, hier S. 100f. und passim zu Christines astrologischen Kenntnissen sowie Carrara 1992, S. 75-77, die als Parallele oder Vorbild für das Schema des Planetengottes mit den darunter versammelten Kindern das Losbuch in Reimpaaren, Wien, ÖNB, ms.ser.nov. 2652, fol. 2<sup>v</sup> (Ende des 14. Jahrhunderts) anführt. Dort wird eine Gruppe namentlich bezeichneter Gelehrter dem Einfluss der über ihnen dargestellten Sterne zugeordnet. Siehe Carrara 1992, Abb. 13.

<sup>485</sup> Llull 1972. Eine Abschrift der *Épître d'Othéa* und der französischen Übersetzung des *Livre de l'ordre de chevalerie* wurden in der späteren Sammelhandschrift London, BL, Roy.Ms.14E zusammengebunden. Siehe Schoell-Glass 1993, S. 188 und 122, Anm. 37.

*prince tout puissant qui seigneur ist sur les VII planettes, et les sept planettes, qui sont cours celestiaul, ont pouvoir et seigneurie en gouverner et ordonner les corps terrestres, que aussi doivent les roys et les princes avoir puissance et seigneurie sur les chevaliers, et les chevaliers, par similitude, doivent avoir pover et dominacion dessus le menu peuple.*<sup>486</sup>

Auch das um 1280 am kastilischen Hof von König Alfons X. übersetzte *Libro de Astromagia*, in dem der Begriff *Planetenkind* bereits explizit genannt wird und Illustrationen von Mars und seinen Kindern abgebildet waren (siehe Kap. 2.8), befand sich spätestens seit 1373 im Index der Bibliothek Karls V. und stand Christine de Pizan zur Verfügung. Die Illustrationen des *Planetenkinder*-Kapitels bezieht sich weiterhin, wie u.a. von Desmond/Sheingorn<sup>487</sup> festgestellt, auf eine ganz bestimmte Tradition lateinischer Übersetzungen, die auf Georgius Zothorus Zaparus Fendulus' Übersetzung von Abū Ma'sar's grundlegenden Text über die Astrologie gründen.<sup>488</sup> Eine Abschrift dieses Werkes war am 7. Juni 1403 als selbst illustriertes Geschenk von Lubertus Hautscilt d.J.<sup>489</sup> in die Sammlung von Jean de Valois, den Herzog von Berry, gelangt und Christine definitiv bekannt.<sup>490</sup> Der darin präsentierte Glaube, dass ein Planet das Verhalten der Menschen beeinflusst, war bereits aus arabischen astrologischen Manuskripten vertraut.<sup>491</sup> Zumindest die Merkur-Darstellung in der *Épître d'Othéa* scheint sich auch direkt an einer speziellen Abschrift des *Liber Introductorius* von Michael Scotus (siehe Kap. 2.10.1) zu orientieren.<sup>492</sup> Der als Gott der Kommunikation verehrte Merkur (Nebo) war dort als Schreiber dargestellt worden.<sup>493</sup> Dies korrespondiert mit seiner Darstellung in der *Épître d'Othéa*, wo er als himmlische Autorität die unter ihm diskutierenden Gelehrten beaufsichtigt. Andere Planetengötter-Darstellungen weisen jedoch keine Verbindung zu Fendulus oder Scotus auf.

#### 5.2.4.3 Mäandernde Wolkenbänder

Ein stets wiederkehrender Bestandteil der paganen und christlichen Götterdarstellungen in fast allen illustrierten Abschriften der *Épître d'Othéa* sind stilisierte, mäandernde Wolkenbänder. Diese trennen himmlische von der irdischen Sphäre, und aus ihnen erheben sich die himmlischen Regenten – sei es die Göttin Othéa selbst, eine Allegorie, Bacchus, Gottvater oder ein Planetengott – meist in Dreiviertelfigur (Abb. 5.1-5.4). Diese Art der Darstellung war zu Christines Zeit bereits aus zahlreichen christlichen Darstellungen bekannt. Sie lässt sich zuerst im 998 entstandenen Evangeliar Kaiser Ottos III. nachweisen, wurde in der Folge häufig im Rahmen von

<sup>486</sup> Llull 1972, S. 73f. Drei der elf erhaltenen Handschriften der französischen Übersetzung stammen lt. Schoell-Glass 1993, S. 325, Anm. 63 aus dem 14. Jahrhundert. Zum Autor und seinem Werk siehe die Einleitung in Llull 1972, S. 11-69; Byles 1971, S. XI-XXXIV.

<sup>487</sup> Desmond/Sheingorn 2003, S. 41.

<sup>488</sup> Burnett/Yamamoto/Yano 1994.

<sup>489</sup> Abt des Augustiner-Klosters St. Bartholomäus in Eeckhout bei Brügge.

<sup>490</sup> Piermont Morgan Library, New York, M.785. Online einsehbar: <http://ica.themorgan.org/thumbs/144038>. Abrufzeitpunkt: 14.08.2015, 15.29 Uhr.

<sup>491</sup> Saxl 1912, S. 51-77 und Saxl 1919, S. 1013-1021; Sez nec 1972, S. 69-75 sowie S. 156-163. Die Verweise auf Abū Ma'sar wurden später häufig, z.B. von Meiss 1974, 1, S. 25 und Willard 1980, S. 95-111, hier bes. S. 100, wiederholt.

<sup>492</sup> British Library, Sloane 3983. Online einsehbar: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=9609>. Abrufzeitpunkt: 14.08.2015, 16.02 Uhr.

<sup>493</sup> Sez nec 1972, Abb. 62.



Pfingstbildern<sup>494</sup>, der Auffahrt oder Erhöhung Jesu Christi, Mariens, Heiliger sowie in Szenen des Jüngsten Gerichts verwendet.<sup>495</sup> Die Autorin äußert sich in der *Épître d'Othéa* selbst dazu:

„Damit diejenigen, die keine gelehrten Dichter sind, in Kürze die Bedeutung der Illustrationen dieses Buches verstehen können, ist es notwendig zu wissen, dass überall dort, wo die Figuren in den Wolken sind, man es so verstehen muss, dass sie Abbilder von Göttern und Göttinnen sind, von denen der folgende Brief oder das Buch erzählt in einer Weise der Dichter der Antike. Und weil eine Gottheit eine spirituelle Sache ist und über die Erde erhoben, sind die Figuren in den Wolken dargestellt und die erste ist die Göttin der Weisheit.“<sup>496</sup>

In Bezug auf den Jupiter stellte zuerst Erwin Panofsky eine Verbindung zum Bildschema der Ausgießung des Heiligen Geistes fest. Er formulierte die These, dass die Götter dadurch, wie die Taube zu Pfingsten, quasi zu Werkzeugen des Heiligen Geistes würden und christliche Tugenden über ihren Schützlingen verteilten.<sup>497</sup> Diese Parallele ist ganz sicher beabsichtigt, allerdings werden in den Texten unter diesen Bildern nicht ausschließlich positive Seiten der Planeteneinflüsse benannt, wie Panofsky annahm. Die italienische Kunsthistorikerin Eliana Carrara führt das Schema hingegen auf den in einer Wolke sitzenden Jesus Christus der Apokalypse wie etwa im Teppich von Angers (1374–82), zurück.<sup>498</sup> Der Bezug zur Apokalypse ist tatsächlich denkbar, zumal auch der Saturn im *Ovide moralisé*, den Pizan verwendete, in einen entsprechenden Bezug gesetzt wird.<sup>499</sup>

Als sehr fruchtbar erweist sich der Vergleich mit der französischen Übersetzung von Giovanni Boccaccios *De claris mulieribus* (*De cleres femmes*).<sup>500</sup> Das Buch war im September 1400, also zwei Jahre vor der Urschrift der *Épître d'Othéa* in Paris erschienen und befand sich dort in der königlichen Bibliothek.<sup>501</sup> Eine weitere Übersetzung (BnF, Ms.fr. 598) wurde Herzog Jean de Berry<sup>502</sup> im Februar 1404 übergeben, der sich zu Beginn des 15. Jahrhunderts als Mitglied des Regentschaftsrates in Paris befand.<sup>503</sup> Christine, die weiterhin Zugang zur royalen Bibliothek hatte, war dieses Werk Boccaccios zu berühmten Frauen aus der biblischen und profanen Geschichte bestens bekannt. Sie griff mehrfach auf die darin präsentierten Exempla zurück, z.B. in ihrem 1405

<sup>494</sup> Hierbei empfangen die Apostel die guten Gaben des heiligen Geistes, siehe Abb. 5.5. Das Bildschema der *Ausgießung des Heiligen Geistes* wurde von Panofsky/Saxl 1933, S. 246, Abb. 31–32 zuerst publiziert und sowohl von Seznec 1972, S. 71 als auch von Meiss 1974, 1:26 und 2: Abb. 90 aufgegriffen.

<sup>495</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 305f.

<sup>496</sup> Harley 4431, fol. 95v: „*Afin que ceulz qui ne sont mie clers poetes puissent entendre en brief la significacion des histoires de ce livre, est a savoir quepartout ou les ymages sont en nues, c'est a deesses de quoy la letre ensuivant ou livre parle selon la maniere de parler des ancians poetes. Et pour ce que deyté est chose espirituelle et esleeve de terre, sont les ymages figurez en nues et ceste premiere est la deesse de sapience*“. Übersetzung: Schoell-Glass 1993, S. 79.

<sup>497</sup> Panofsky/Saxl 1933, S. 246.

<sup>498</sup> Carrara 1992, S. 67–86, S. 77. Dieser größte Wandteppich, der je in Europa gewebt wurde (103 Meter Länge und 4,5 Meter Höhe) wurde zwischen 1373 und 1382 im Auftrag des Herzogs Ludwig I. von Anjou angefertigt. Er wurde in einer Teppichweberwerkstatt von Paris angefertigt und zeigt Visionen aus der Offenbarung des Johannes.

<sup>499</sup> von Hülsen-Esch 2006, S. 221, Anm. 59.

<sup>500</sup> BnF, Ms.fr. Français 12420: *Livre que fist Jehan BOCACE de Certalde des cleres et nobles femmes, le quel il envoia à Audice de Accioroles de Florence, contesse de Haulteville*. Boccaccio hatte das Buch zwischen 1361 und 1375 verfasst. Er äußerte in der Widmung seine Absicht, ein „außerordentliches Lob des weiblichen Geschlechtes“ zu verfassen. Dafür griff er das Genre antiker Exempla-Sammlungen und Portrait-Kataloge auf, wendete diese jedoch erstmals exklusiv auf Frauen an. Er präsentierte mehr als hundert Frauenviten, deren Verhalten ein positives bzw. negatives Vorbild abgeben sollen.

<sup>501</sup> Aktuell BnF, Ms.fr. 12420. Zur Verteilung der Handschriften auf die Bibliotheken: Mombello 1964, S. 402–408.

<sup>502</sup> Der Herzog war Sammler und Auftraggeber zahlreicher kostbarer Handschriften, darunter vieler Stundenbücher, u.a. die *Grandes Heures* und *Petites Heures*, die *Belles Heures*, *Très Belles Heures*, *Très Belles Heures de Notre-Dame* und *Très Riches Heures*.

<sup>503</sup> Archives Nationales, Reg.-Nr KK 258, f. 147v, n° 91.

erschienenen Buch *Le livre de la cité des dames*<sup>504</sup>, und es stand ihr auch bereits während der Illustration der *Épître d'Othéa* zur Verfügung. Deren grafische Gestaltung lehnt sich an das System beider in der königlichen Bibliothek vorhandener Exemplare an. De Pizan orientierte sich an der, freilich tradierten, Anlage des Dedikations-Bildes, der Idee der Eingangsilluminationen sowie verzierender Blattranken, der Gestaltung von Initialen, textlicher Hervorhebungen durch rote Schrift und schließlich auch die Gewandung ihres Bildpersonals in hochmoderne zeitgenössische, höfische Mode (Abb. 5.11-5.15). In der Boccaccio-Ausgabe aus dem Jahr 1400 ist zudem die pagane Göttin Juno gezeigt, welche mit der oberen Körperhälfte innerhalb eines Bandes aus gekräuselten Wolken steht und zu den unter ihr auf der Erde stehenden männlichen und weiblichen Anhängern referiert (Abb. 5.9-5.10) – eine deutliche Parallele zu den Götterdarstellungen in der *Épître d'Othéa*.

Zwei andere Abschriften aus den Jahren 1400 und 1403 präsentieren Minerva mit Menschen, die der Göttin zugeschriebene Arbeiten ausführen: Wolle kämmen, weben, Flöte spielen, Geld zählen, schmieden (Abb. 5.16-5.17). Ceres, die Göttin der Fruchtbarkeit, wird hingegen inmitten arbeitender Bauern gezeigt. Auch die durch ihre besondere Größe exponierte Venus befindet sich inmitten einer Anhängerschar. (Abb. 5.18-5.21).

Resümieren lässt sich, dass weder die Darstellung paganer Götter, die aus einem gekräuselten Wolkenband im Himmel heraus agieren, noch die gemeinsame Präsentation eines paganen bzw. Planetengottes mit Anhängern eine wirkliche Erfindung Christines waren. Ihr Verdienst ist jedoch, dass sie die christlichen und paganen Götterdarstellungen in der *Épître d'Othéa* vereinheitlichte, die himmlische deutlich von der irdischen Sphäre trennte und mit einer dem christlichen Gott gleichgesetzten Präsentation antike pagane Götter nicht nur als historisches Phänomen wahrnahm, sondern sie durch die Aneignung christlicher Symbolik in die christliche Gegenwart integrierte und sie bewusst in eine ikonografische Nähe zu christlichen Heiligen stellte.<sup>505</sup> Spezielle Attribute und Symbole, die sie gezielt in die Illustrationen einfügen ließ und in den Texten betonte, verweben die antiken paganen Mythen noch intensiver mit christlichen Aspekten und veranschaulichen dem Leser die neue Synthese.

#### 5.2.4.4 Ikonographie – Ikonologie – Didaxe

Wie das erste Kapitel zu den Kardinaltugenden, so erklärt auch das erste Kapitel der *Planetenkinder* in der *Glose* zunächst ausführlich grundlegende Zusammenhänge – in diesem Fall aus dem astrologischen Bereich. Die Ausführung beginnt mit einem Vers, der *Epistre*: „Mit deinen Neigungen / möchtest du von den Bedingungen des Jupiters / haben; besser noch sie wert sein / Wenn du sie am rechten Punkt angeboten bekommst.“ Im zweiten Teil äußert sich die Autorin zur bewusst gewählten Darstellung der Planetengötter:

„Und man muss wissen, dass sich die sieben Planeten am Himmel in Kreisen bewegen. Die Bilder der sieben Planeten befinden sich auf Kreisen und deshalb sind sie am Firmament positioniert. Sie sind dargestellt, wie sie

<sup>504</sup> Die Bedeutung von Boccaccios Beispielgeschichten interpretierte de Pizan in der *La Cité des dames* um und hob vielmehr die Stärken und Tugenden der Frauen heraus. Sie verweist am Beispiel bedeutsamer biblischer und profaner Frauengestalten auf verkannte weibliche Fähigkeiten und entwickelt das Bild einer utopischen Gesellschaft, in der beiden Geschlechtern die gleichen Rechte eingeräumt werden. Siehe Pizan 1986; Brownlee 1991/92, S. 233-251; Feichtinger 1994, S. 203-221; Brown Grant 1995, S. 469-480.

<sup>505</sup> Allerdings widerspricht de Pizan ihren eigenen Erläuterungen an anderer Stelle des Textes. Dort reduziert sie den Status der Götter in der Tradition des Eumeherus auf den hervorragender Menschen, die wegen ihrer besonderen Taten von unwissenden Zeitgenossen als Götter verehrt werden. Vgl. Schoell-Glass 1993, S. 176f. sowie S. 319, Anm. 16.

*im gestirnten Himmel sitzen und unter sich die Wolken haben. Und sie werden die großen Götter genannt. Und Jupiter ist der Planet im Himmel, der einen süßen und freundschaftlichen Einfluss bat, sein Bild neigt, im Zeichen der Liebe, die Hand über die Menschen auf der Erde. Und weil das Rosé des Himmels durch die Fruchtbarkeit und den Überfluss verursacht wird und weil die süße, mäßige Luft von diesem Planeten ausgeht, wird er hier gezeigt, wie er Rosenwasser nach unten (ins Tal) ausgießt.“*

An dieser Stelle macht Christine deutlich, dass es ihr hauptsächlich auf die allegorische Komponente der Planetengötter ankommt. Sie zeigt die „Krauffelder“ auf, in denen sich der gute Ritter bewegt<sup>506</sup>: „Die halbkreisförmigen Himmelsphären, die die einzelnen Planetengötter hinterfangen, führen die ihnen innewohnende spirituelle Bedeutung durch subtile Schattierungen des Himmelsblaus vor Augen.“ Dann folgt die Glose:

*„Wie gesagt, hielten die Heiden, die mehrere Götter hatten, die Himmelsplaneten für besondere Götter und nannten die sieben Wochentage nach den sieben Planeten. Jupiter oder Jovis verehrten sie und hielten sie für den höchsten Gott, weil er in der höchsten Planetensphäre nach Saturn stand und nach Jovis wird der Donnerstag benannt: Selbst die Alchemisten verglichen die Tugenden der sieben Metalle mit den sieben Planeten und benannten die Begriffe ihrer Wissenschaft nach ihnen, wie man bei Geber und Nicolas und anderen Akteuren dieser Wissenschaft sehen kann. Jupiter wird das Kupfer oder die Bronze zugeschrieben. Jovis oder Jupiter ist ein Planet süßen Zustandes, liebenswürdig und heiter. Er wird dem sanguinischen Temperament zugerechnet. Deswegen sagt Othéa, das heißt, die die Klugheit kennt, dass der gute Ritter und alle Edlen, die nach Ritterschaft streben, diese Wesenseigenschaften Jupiters haben sollen.“<sup>507</sup>*

Nun äußert sich Pythagoras als antike Autorität zum Ehrenkodex eines Königs: „Außerdem sagt Pythagoras, dass ein König gnädig mit seinen Leuten sprechen und ihnen ein fröhliches Gesicht zeigen somit mit aller möglichen Tapferkeit zu seiner Ehre verhandeln soll.“ Zu den von Jupiter zu übernehmenden Eigenschaften gehört also die Fähigkeit zu einer huldvollen, lockeren und angemessenen Konversation mit den Höflingen. Dann folgt die Überleitung zur besonders hervorgehobenen Allegorie: „Jupiter ist ein sanfter und menschlicher Planet, dessen Wesenseigenschaften die guten Ritter haben müssen. Er bedeutet Mitgefühl und Barmherzigkeit, die der gute Ritter Jesus Christus in sich selbst hat.“ Schließlich kommt als christliche Autorität der Heilige Hieronymus zu Wort.

*„An sich ist die Barmherzigkeit die größte der Tugenden. Denn es gehört zum Erbarmen, dass es sich auf die anderen ergießt und – was mehr ist – der Schwäche der anderen aufhilft; und das gerade ist Sache des Höherstehenden. Deshalb wird das Erbarmen gerade Gott als Wesensmerkmal zuerkannt; und es heißt, dass darin am meisten seine [Gottes] Allmacht offenbar wird.“*

Als Höhepunkt wird der astrologische Glaube des Sternen-Einflusses auf den Menschen durch die allegorische Deutung und Metamorphose von Jupiter zu Christus nobilitiert sowie Gott selbst als größte Autoritätsinstanz bemüht: „Deshalb spricht unser Herr im Evangelium: Selig sind die Barmherzigen [für Christus] denn sie werden Barmherzigkeit erlangen.“<sup>508</sup> Die Wesenseigenschaft der *Misericordia*<sup>509</sup> stiftet hier die Identität des tugendhaften Ritters und bahnt der paganen Astrologie über die Verbindung von Jupiter und Gott einen Weg zur Integration ins Christentum. Dass Jupiter bereits im *Ovidius moralizatus* des Petrus Berchorius als Allegorie des Gottvaters betrachtet wird, dürfte Christines Zuweisung ebenfalls beeinflusst haben.<sup>510</sup>

<sup>506</sup> ebd., S. 87.

<sup>507</sup> Die hier wiedergegebenen Übertragungen zu den sieben Planeten und ihren Kindern folgen in weiten Teilen denen von Lengenfelder 1996, S.31-35. Abweichungen sind eigene Übersetzungen.

<sup>508</sup> „À ce propos parle Nostresire en l'Euvangile: Beati misericordes quoniam Christi misericordiam consequentur.“ Vers aus Evangelium des Matthäus 5,6.

<sup>509</sup> van Bühren 1998.

<sup>510</sup> „Sed istis omissis dic allegoria: quod Iupiter potest significare deum principem & magistrum.“ Berchoriu 1966, S. 9, fol. IV<sup>r</sup>.

Der Planetengott (ms.fr. 606, fol. 5<sup>v</sup>, Abb. 5.22; London BL Harley 4431, fol. 99<sup>v</sup>, Abb. 5.23) ist als junger Mann mit gescheitelterm ohrlangen Haar gezeigt. Er trägt ein rotes goldbesticktes Gewand, thront im blauen, gestirnten Firmament und gießt Tau über den Männern aus, die sich nach ihm recken.<sup>511</sup> Diese bereits erwähnte ungewöhnliche Darstellungsweise geht auf die mittelalterliche Naturkunde zurück. Dort war der Tau für die Befruchtung der Pflanzen und auch für die Entstehung von Perlen in Muscheln verantwortlich.<sup>512</sup> Von den Kirchenvätern und in mittelalterlichen Texten wurde er häufig als Metapher für die *misericordia Dei* gewählt.<sup>513</sup> Dieses Symbol passte also sowohl zu den antiken Überlieferungen als auch in die christliche Deutung und verband beide über die Barmherzigkeit Gottes. Allerdings wurde es später in keiner weiteren Darstellung des Jupiters und seines Einflusses aufgegriffen.<sup>514</sup>

Völlig gegensätzlicher Natur ist die im Anschluss vorgestellte Venus, die in Frontalansicht vor dem funkelnden Sternenhimmel thronend gezeigt wird (Abb. 5.27-5.28). Ihren schlanken Körper umhüllt ein modisches höfisches Gewand mit körpernaher Silhouette und Flügelärmeln. Auf ihrem hochgesteckten Haar liegt ein üppiger Reifen. Der einleitende Vers über der Illumination erläutert, warum auf ihren Knien zahlreiche rote Herzen liegen: „*Venus ist der Planet am Himmel, den die einstigen Heiden Göttin der Liebe nannten, weil sie Einfluss auf die Liebe hat. Deshalb sind hier Liebende gezeigt, die ihr ihre Herzen präsentieren.*“ Tatsächlich stehen unter der Venus einige Edelleute, die Herzen zu ihr emporrecken. Diese spezielle Darstellung der Venuskinder rekurriert auf die Metapher der Herzensspende, mit der in der Literatur und Kunst des Spätmittelalters häufig die Liebesleidenschaft dargestellt wurde.<sup>515</sup> Nur der zweite Jüngling von rechts, offenbar Hektor, der gute Ritter und der Adressat der *Épître d'Othéa*, verbirgt sein Herz hinter dem Rücken und schützt sich damit vor dem gefährlichen Einfluss.<sup>516</sup> Im Block *texte* wird dann ausdrücklich vor der Planetengöttin gewarnt: „*Venus mache nicht zu Deiner Göttin / Glaube ihren Versprechungen nicht / Ihr nachzustellen statt zu arbeiten, ist unehrenhaft und zudem gefährlich.*“ Die *Glose* gibt Grundinformationen zur Venus, ihrer Herkunft, den Eigenschaften und ihrer Wirkung:

„*Venus ist der Planet am Himmel, nach dem der Freitag benannt ist. Und das Metall, das wir Zinn nennen, wird der selbigen zugeschrieben. Venus beeinflusst die Liebe und die Unsicherheit und wird deshalb als herrschende Dame bezeichnet. Sie stammt aus Zypern. Und sie sorgt für all dieses Übermaß an besonderer Schönheit und Freundlichkeit und großer Verliebtheit, ist jedoch in der Liebe nicht konstant; aber viele Verlassene nennen sie Liebesgöttin. Und sie beeinflusst die Menschen mit Wollust. Othéa sagt dem guten Ritter, dass er sie nicht zu seiner Göttin machen soll. Er soll sich merken, dass er trotz ihrer Unart nicht aufhören soll, seiner inneren Stimme zu folgen. Und Hermes sagt: Die Unart der Wollust bringt alle anderen Tugenden zum Erlöschen.*“

Die weitreichenden Venus-Deutungen in der *Allegorie* gipfeln in der Feststellung, dass ihr Einfluss den Menschen um die Gnade Gottes bringen könnte:

<sup>511</sup> Schoell-Glass 1993, S. 203.

<sup>512</sup> Anglicus 1601, Buch 8, Kap. XXV, S. 495-497 nennt diese und auch schädliche Eigenschaften des Taus. Sie werden dort jedoch nicht Jupiter, sondern dem Mond zugeschrieben.

<sup>513</sup> Siehe das Bild vom Tau als Gnade im Alten Testament, Jes.26,19; Schaller 1964, S. 59-64, bes. S. 62f.

<sup>514</sup> Schoell-Glass 2003, S.192.

<sup>515</sup> Der Deckel eines kleinen Holzkästchens im Kunstgewerbemuseum Berlin (Abb. 5.26) zeigt Frau Minne mit zwei jungen Männern und einer Frau. Letztere streckt ihr ein übergroßes Herz entgegen. Es scheint dem Jüngling zu gehören, der zu ihrer Linken steht und seine Hand auf die Fehlstelle an der eigenen Brust gelegt hat. Siehe dazu Moxey 1980, S. 142.

<sup>516</sup> Trottein 1993, S. 46.

„Venus soll der gute Ritter nicht zu seiner Göttin machen, denn der gute Geist soll ohne jegliche Eitelkeit sein. So sagt Cassiodor<sup>517</sup> in seinem Psalmenkommentar: „Die Eitelkeit macht aus Engeln Teufel. Und dem besten Mann bringt sie den Tod und sein Glück wird zerstört. Die Eitelkeit ist die Mutter alles Schlechten, der Brunnen aller Sünden und die Vene des Schlechten. Hier ist der Mann außerhalb der Gnade Gottes und er zieht sich seinen Hass zu. Dazu sagt David in seinem Psalm, in dem er über Gott spricht: „Du hasst es, unnötige Eitelkeit zu beobachten.“

Insgesamt wird Venus also sehr ambivalent dargestellt: einerseits als Liebesgöttin, andererseits als Verführerin zur Wollust und Eitelkeit und damit zur Sünde.

Auch der nun folgende, alt und bärtig dargestellte, Saturn im schwarzen Gewand verkörpert zwei Seiten. Wie die rote Eingangsrubrik erläutert, thront er auf einem siebenteiligen Bogen inmitten der Wolken, weil er in der siebten und damit höchsten Planetensphäre zu Hause ist. In der linken Hand hält er eine Sichel (Abb. 5.27-5.28). Der *texte* erläutert, dass er diese als weiser König erfunden habe.<sup>518</sup> Unter ihm auf der Erde sitzen diskutierende Männer, die aufgeschlagene Bücher auf ihren Knien halten. Ihre Kleidung und Kopfbedeckungen legen nahe, dass es sich dabei um Kleriker, Juristen und Gelehrte handelt.<sup>519</sup> Die *Allegorie* dieses Kapitels handelt von der Tugend der Gerechtigkeit und vom wohlabgewogenen, zweifelsfreien und gerechten Urteil über jedermann und in jeder Sache.<sup>520</sup> Darum müsse sich auch der gute Ritter bemühen, denn ein Urteil stehe nur Gott zu.<sup>521</sup>

Im von Christine de Pizan als Inspirationsquelle genutzten *Ovide moralisé* wird Saturn in einen Zusammenhang mit der Apokalypse gesetzt. Insofern macht das ikonografische Schema des Weltenrichters in der Wolke auch im Zusammenhang seiner Präsentation als Planetengott in der *Épître d'Othéa* Sinn.<sup>522</sup> Zugleich wird aber auch die aus der Mythologie bekannte dunkle Seite Saturns präsentiert: Der Gott war dort von seinem Sohn Jupiter kastriert worden, weil er aus Angst vor Machtverlust seine eigenen Kinder verschlungen hatte. Die Illustration zeigt Saturn mit einer in den Schoß gelegten Hand. Diese symbolisiert die Leerstelle nach der Kastration bildlich. Im Text greift Christine fast wörtlich die entsprechende Stelle aus dem Rosenroman auf. Doch während dort von „*abgeschnittenen Eiern*“ die Rede ist, wählt sie angemessenere Worte für die Beschreibung der Entmannung.

Das Kapitel über den Sonnengott Apollo drängt Hektor, und mit ihm den Leser, zur Wahrheit, welche als ritterliche Tugend und Gabe des Heiligen Geistes charakterisiert wird. Die Illumination folgt der Eingangsrubrik, in der es heißt:

<sup>517</sup> Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus, Senator aus Kalabrien, verfasste seinen Psalmenkommentar im 6. Jahrhundert. Zu seinem Werk und Einfluss auf die Kultur des Mittelalters siehe Jones 1945, S. 433–442; Lehmann 1959, S. 38–108.

<sup>518</sup> Blume 2000, S. 156; Meiss 1974, S. 24f. Diese Deutung der Sichel findet sich bereits bei Fulgentius und weiteren Mythographen. Hierzu siehe den Überblick bei Tinkle 1987, S. 289–307, hier: S. 296.

<sup>519</sup> Seit dem II. Laterankonzil im 12. Jahrhundert war das äußere Erscheinungsbild der Kleriker eindeutig festgeschrieben. Diese mussten Tonsur tragen, ihre Bekleidung durfte weder zu kurz noch zu lang und auch nicht mit überflüssigem Dekor versehen sein. Schmuckstücke und silbern oder golden verzierte Bibeln waren ihnen nicht gestattet. Die Kleidung sollte zwar einfarbig sein, aber nicht rot oder grün, weil dies die bevorzugten Farben der doctores waren. Gedeckte Farben, d.h. Schwarz oder Blau, wurden erstmals 1203 auf der Synode von Paris für Priester gefordert. Siehe Pontal 1971, Bd.1, S. 82 § 82. Zum bereits auf die Provinzialsynode von Narbonne im Jahr 589 zurückgehenden, aber erstmals 1203 auf der Synode von Paris ausgesprochenen Verbot von Rot siehe Bringemeier 1974, S. 20f. mit Anm. 30. Bd.1, S. 158ff. §§ 31, 32 sowie ebd., Bd. 2, 1983.

<sup>520</sup> „Et pour ce que Saturnus est pesant et sage, veult dire Othea que le bon chevalier doit moult peser la chose ains qu'il donne sa sentence soit en pris d'armes ou autre affaire; et ce meismes pevent notter tous sages qui ont offices appartenans à jugement.“

<sup>521</sup> „car a dieu appartient jugement qui scet discerner les causes droiturirement.“

<sup>522</sup> Carrara 1992, S. 77.

„Die Sonne, welche früher Phoebus oder Apollo genannt wurde, ist der Planet, der alle Dinge erleuchtet oder klärt, die verworren und merkwürdig sind und der eine Wahrheit bedeutet, die alle verworrenen und verborgenen Dinge klärt. Und deshalb haben unter ihm Männer zusammengefunden, die das Zeichen eines Eides machen, die Wahrheit zu sprechen. Er [der Sonnengott] hält eine Harfe, die für absolute Harmonie und süßen Klang steht, welcher Teil der Tugend der Wahrheit ist. Neben ihm befindet sich ein Rabe, der für das erste Zeitalter steht, welches rein war und später von den Sünden geschwärzt wurde.“<sup>523</sup>

Der jugendliche, bartlose Sonnengott Phoebus Apollo (Abb. 5.29-5.30) ist in einem hellblauen, reich goldfarben geschmückten Gewand gezeigt. Sein rötlich gefärbter Kopf wird von einer flammenden Aureole umkränzt; er hält die im Text genannte Harfe. An Phoebus Apollos Seite ist ein großer weißer Vogel zu sehen, offenbar der in der Rubrik beschriebene weiße Rabe.<sup>524</sup> Zu Phoebus Apollo's Füßen sitzen mehrere Männer der höfischen Gesellschaft, die ihre Hände aufs Herz gelegt bzw. zum Schwur erhoben haben und von denen einige aufgeschlagene Bücher auf den Knien halten. Unter den *Planetenkindern* erscheint (zumindest in der Pariser und der Londoner Ausgabe) ein blonder Jüngling, dessen Kleidung mit dem Gewand Hektors aus der Eingangsminiatur korrespondiert. Dadurch wird Hektor als französischer Prinz interpretiert und der Leser zugleich daran erinnert, dass auch der in der *Épître d'Othéa* beschriebene „gute Ritter“ ein zeitgenössischer Prinz aus dem real existierenden Königshaus ist.<sup>525</sup> Die *Glose* führt aus, dass die Sonne dem Sonntag den Namen gab und dass ihr das Metall Gold zugeordnet ist. Zuverlässig zeige sie die Dinge in reiner Form an und lasse dadurch die Wahrheit zutage treten. So möge auch die Sprache sein; in gleicher Form solle der gute Ritter Gott und die Wahrheit lieben und rechten Rat geben.<sup>526</sup> In der Folge werden Apollo, die Sonne, Christus und die Wahrheit gleichgesetzt. Das Bibelzitat lautet dementsprechend: „Die Wahrheit besiegt alles.“<sup>527</sup>

Phoebe, der Mond, ist als junge Frau mit strahlenförmiger Aureole hinter dem Kopf und einem bodenlangen weißen Kleid dargestellt. Mit Pfeilen schießt sie auf die unter ihr befindlichen Männer und Frauen auf der Erde (Abb. 5.31-5.32). Ihr Tun ist verhängnisvoll, die getroffenen Menschen wirken desorientiert. Phoebe verkörpert die stete Bewegung („*La lune n'arreste nulle heure*“), aber auch Instabilität und Wahnsinn („*muableté et folie*“).<sup>528</sup> Beides sind Schwächen, die der gute Ritter vermeiden muss („*inconstance que ne doit avoir le bon chevalier*“). Auch Petrus Berchorius hatte die Phoebe in seinem *Ovidius moralizatus* als Sinnbild des weltlichen und somit vergänglichen Ruhmes oder sogar des Teufels bezeichnet.<sup>529</sup> Daher ist die Darstellung sicher auch als Anspielung auf den während der Entstehungszeit der *Épître d'Othéa* amtierenden Regenten Charles VI. zu verstehen, bei dem wenige Jahre zuvor eine Geisteskrankheit festgestellt worden war. Christine bezieht sich dann auf den Heiligen Ambrosius, der gesagt habe, dass Instabilität und Wahnsinn aus Angst entstünden.<sup>530</sup> Im Anschluss wird das Versinken in Traurigkeit auf einer allegorisch-religiösen Ebene

<sup>523</sup> London BL MS Harley 4431, fol. 100-101r.

<sup>524</sup> Das Oymoron des weißen Raben geht auf die *Fabulae* des Hyginus Mythographus zurück. Dort wird der Rabe oder manchmal auch eine Krähe aus Strafe an den Himmel gesetzt. Er hatte Apollon erzählt, dass dessen schwangere Geliebte Koronis fremdgehe. Weil er der Untreuen für ihre Tat nicht die Augen ausgehackt hatte, färbte Apollon den weißen Vogel schwarz und verbannte ihn an den Himmel. Marshall 1993, CCII.

<sup>525</sup> Hindman 1986, S. 80

<sup>526</sup> „Le soleil par sa clarté monstre les choses muciées, et pour ce que verité est clere et monstre les secretes choses, lui peut estre attribuée, la quelle vertu doit estre au cuer et bouche de tout bon chevalier. Et à ce propos dit Hermes: "Aimes Dien et verité et donnes loyal conseil.“

<sup>527</sup> „Super omnis vincit veritas.“

<sup>528</sup> Fritz Saxl äußerte diese Einschätzung zuerst: Panofsky/Saxl 1933, S. 246. Vgl. weiterhin Meiss 1974, S. 24ff.; Trottein 1993, S. 42ff. und Schoell-Glass 1993, S. 12, 189.

<sup>529</sup> Berchorius deutete *Daphne* ebenfalls als Zeichen des eitlen, irdischen Strebens, aber auch als christliche Seele, der die Versuchung durch den Teufel droht.

<sup>530</sup> „comme dit saint Ambroise en l'Epistre à Simplician que le fol est muable comme la lune, mais le sage est tous jours constant en un estat, où il n'est point brisié par paour.“

als Ausdruck für den Verlust der Hoffnung auf die ewige Glückseligkeit gedeutet.<sup>531</sup> Dazu sage die Heilige Schrift: „*Homo sanctus in sapientia manet sicut sol nam stultus sicut luna mutatur.*“ In der *Épître d'Othéa* werden Sonne und Mond nicht zufällig gemeinsam auf einer Buchseite gezeigt. Sie sind sowohl die beiden himmlischen „Lichter“, als auch Verkörperer gegensätzlicher Eigenschaften: der reinen Wahrheit und der unbeständigen Torheit.

Ein entscheidendes Kapitel im Hinblick auf das Ziel des Buches, die Erziehung des guten Ritters, ist dasjenige über Mars, der die unter seinem Einfluss stehenden Menschen im Gebrauch der Kriegskunst unterweist (Abb. 5.33-5.34). Die *Glose* führt aus, dass er Einfluss auf die Kriege und Schlachten habe. Deshalb könnten alle Ritter, die Waffen und ritterliche Taten lieben, Söhne des Mars genannt werden.<sup>532</sup> Othéa gibt auch Hektor diese Bezeichnung, obwohl er ein Sohn des *roy priant* (König Priamus) ist.<sup>533</sup> Sie erwähnt in den Kapiteln 11 und 13, dass er Mars (den Kriegsgott) und Minerva (Göttin der taktischen Kriegsführung und der Kunst) Vater und Mutter genannt habe und ergänzt, dass die Liebe zu Waffen und deren Gebrauch unter der Führung von Pallas Athena (Göttin der Weisheit) stünde. In den beiden illustrierten Abschriften, die Christine noch selbst überwachte (Paris, BnF ms.fr. 606 und London, BL Harley 4431) zeigen die entsprechenden Miniaturen einen Mars, der eine Schlachtszene überwacht und Minerva, die Waffen an Ritter ausgibt.<sup>534</sup> Der Text führt weiter aus, ein Weiser habe gesagt, dass man an den Taten eines Mannes seine Neigungen erkenne.<sup>535</sup> Damit mahnt Christine, dass sich die Anlagen eines Menschen zum Guten oder Schlechten entwickeln können und sein eingeschlagener Weg erst am konkreten Handeln deutlich wird. Die *Allegorie* zum Mars wertet diesen als geistigen Sohn Gottes, der siegreich in seiner Welt kämpft, wie auch Jesus Christus gegen seine Feinde kämpfte. Als religiöse Autorität kommt Ambrosius zu Wort, nach dem derjenige, der ein Freund Gottes sein wolle, ein Feind des Teufels sein müsse. Wer Frieden in Jesus Christus haben wolle, der müsse gegen die Laster Krieg führen. Mit dieser Argumentation wird Mars zu einem Symbol des guten, gerechten Kampfes und damit zu einem Sinnbild für Jesus Christus gemacht.<sup>536</sup> Im vierzeiligen Spruch unter der Illumination richtet sich Othéa erneut an Hektor und damit an den guten Ritter. Sie zweifle nicht daran, dass er Mars, seinem Vater, auf allen Wegen folge. Denn seine noble Herkunft würde seine Neigungen bestimmen.<sup>537</sup> Damit werden sowohl der Adressat Hektor als auch Mars in Beziehung zur Sphäre ewiger Wahrheit gesetzt.

<sup>531</sup> „*il ne se mue mie par poissance, il ne se eslieve point en prosperité, il ne se plonge point en tristee; là où est sapience, là est vertu, force et constance*“. Vgl. Lengenfelder 1996, S. 33.

<sup>532</sup> „*Mars est planette qui donne influence de guerres et batailles, et pour ce tout chevalier qui aime ou suive armes et fais de chevalerie et ait renommée de valeur peut estre appelé filz de Mars*“

<sup>533</sup> „*Et pour ce Othea nomma ainsi Hector, non obstant fust il filz au Roy Priant, et dist que bien ensuivroit son pere, ce que tout bon chevalier doit faire*“. Hindman 1986, S. 103 stellt fest, dass die Kleidung des rechten Ritters in der Londoner Handschrift BL Harley 3311 mit der des Mars korrespondiert. Sie argumentiert überzeugend, dass damit auch optisch eine Vater-Sohn-Beziehung hergestellt und zugleich das Milieu des französischen Hofes evoziert werden soll. Denn Mars' Tunika ist mit Eichenblättern verziert, einem tradierten Motiv des Königshofes. Hektors Kleidungsstück wiederum ist mit gestickten Kronen bedeckt, einem Motiv, das auch auf der ersten Miniatur erscheint. Somit wird Hektor mit Louis von Orleans verbunden, der damit ebenfalls als Sohn des Mars verstanden werden kann.

<sup>534</sup> Mars steht üblicherweise für alle Arten von Gewalt: von Überfällen, Räubereien und Morden bis zu Mann-gegen-Mann-Kämpfen. Christine reduzierte die möglichen Szenen jedoch auf eine Schlacht. In Boccaccios *De mulieribus claris* (1361/62), aus dem Christine vermutlich die Minerva adaptierte, überwachte die Göttin die Herstellung von Wolle, Oliven, Flöten und Waffen. Hier übernahm sie lediglich den Teil der Waffen. Vgl. Hindman 1986, S. 103.

<sup>535</sup> „*Et dit un sage que par les euvres de l'omme peut on congnoistre ses inclinacions.*“

<sup>536</sup> Lengenfelder 1996, S. 34.

<sup>537</sup> „*Mars ton pere je n'en doubt pas / Tu ensuivras bien en tout pas / Car ta noble condicion / Y trait ton inclinacion.*“



Das nächste Kapitel stellt Merkur als Gott der schönen Worte und perfekter Rhetorik vor (Abb. 5.35-5.36).<sup>538</sup> Der gute Ritter solle diese Eigenschaften haben, sich aber seiner Ehre wegen davor hüten, zu viel zu reden.<sup>539</sup> In den Illuminationen ist Merkur als junger Mann mit ohrlangem, blondem, gescheiteltem Haar gezeigt und trägt ein bodenlanges, blaues Gewand mit einem goldenen Gürtel. In seiner rechten Hand hält er eine weiße Blume, die seit *Alanus ab Insulins* als Symbol der Dialektik gilt.<sup>540</sup> Auf der Erde gruppieren sich die Vertreter der *septem artes liberales*. Sie sind erkennbar an ihrer Gruppierung zu drei und vier Gelehrten (für das Trivium bzw. das Quadrivium), die lebhaft gestikulieren, als seien sie in ein angeregtes Gespräch vertieft.

„Nicht ohne Einfluss auf die Darstellung der *artes liberales* unter Merkur wird der Roman von *Martianus Capella De nuptiis Philologiae et Mercurii* gewesen sein, der sich zu jener Zeit großer Beliebtheit erfreute: Sozusagen als ‚Aussteuer‘ bringt die Philosophie die *artes* mit in die Ehe.“<sup>541</sup>

Im begleitenden Text wird dem Merkur ausdrücklich Rhetorik und Beredsamkeit zugeschrieben, aber zugleich vor seiner Geschwätzigkeit gewarnt. Die *Allegorie* wendet die Tugend der Eloquenz im christlichen Sinn an. Der gute Ritter solle um eine gute Predigt bemüht sein und die Verkündiger der Doktrin lieben und ehren, weil sie direkt von Gott kämen.

Mit dem Kapitel über die Göttin Minerva (Abb. 5.37, 5.38) beginnt nach der Sequenz über die sieben klassischen Planeten und ihre Kinder ein neuer Abschnitt der *Épître d'Othéa*, der innerhalb der allegorischen Textebene die theologischen Tugenden<sup>542</sup> und die sieben Todsünden behandelt. Dennoch ist das Minerva- an die Planeten-Kapitel zurückgebunden. Auch diese Göttin wird aus einem himmlischen, gekräuselten Wolkenkranz agierend gezeigt und zugleich mit ihr die Mutter Hektors vorgestellt. Wie Mars, Hektors Vater, rückt sie das Waffen- und Kriegshandwerk in den Mittelpunkt. Die Göttin erscheint als erste der theologischen Tugenden und allegorisiert die ritterliche Kriegsführung als christliche Tugend.<sup>543</sup>

Das grundsätzliche Kompositionsschema der Darstellungen der sieben klassischen Planeten und ihrer Kinder blieb, sofern diese Kapitel in späteren Abschriften und Drucken überhaupt illustriert wurden, bis zum Ende des 16. Jahrhunderts konstant (Abb. 5.39-5.46). Lediglich das Exemplar der Universitätsbibliothek Erlangen Nürnberg weicht grundlegend davon ab (Abb. 5.47).<sup>544</sup> Dort sind die Planetengötter, nach dem Vorbild des Bellifortis, reitend gezeigt, auf *Planetenkinder* wurde jedoch gänzlich verzichtet. Dass Planetengötter zu Pferd ihre Bahnen durch den Himmel ziehen, kommt lediglich in einem weiteren *Planetenkinder*-Zyklus vor, dem *Mittelalterlichen Hausbuch* (siehe Kap. 7).

<sup>538</sup> „Mercurius es planette qui donne influence de beau langage, et fu appellee dieu de langage.“

<sup>539</sup> „Pour ce dit au bon chevalier que il en doit estre aourné, car honorable maintien et belle loquence moult avient à tout noble desirant le hault pris d'onneur; mais que il se gard de trop parler, car dit Dyogenes que toutes vertus le plus est le meilleur excepté de parole.“

<sup>540</sup> Dort hält sie in der rechten Hand eine weiße Blume und in der linken einen Skorpion. Mit diesen Attributen ist auch die Allegorie der *artes liberales* im Fresko von Andrea Bonaiuto an der Westwand der *Cappella degli Spagnuoli* in S. Maria Novella, Florenz ausgestattet, die in einem direkten Zusammenhang mit dem Merkur steht. Dieser ist in einem über ihr befindlichen Tondo schreibend dargestellt. Von Hülsen-Esch 2006, S. 222; Carrara 1992, S. 79.

<sup>541</sup> von Hülsen-Esch 2006, S. 222.

<sup>542</sup> Die Kardinaltugenden werden bereits in den Kapiteln 1-4 der *Épître d'Othéa* besprochen.

<sup>543</sup> Schoell-Glas 1995, S. 44.

<sup>544</sup> *Épître d'Othéa*, déesse de la prudence à Hector, chef des Troyens – Universitätsbibliothek Erlangen Nürnberg, UER MS 2361.

### 5.3 Ein Fürstenspiegel als Leitbild höfischer Erziehung

Christine führt die Planetengötter und ihre Kinder im Rahmen eines allegorischen Tugendprogramms als Leitbilder der höfischen Gesellschaft vor. In den sieben Planetenkapiteln präsentiert sie Eigenschaften, die einen guten Ritter von einem gewöhnlichen Menschen unterscheiden. Der Leser erfährt, dass diese Anlagen durch den Zeitpunkt der Geburt und den damit verbundenen Einfluss eines bestimmten Planeten von Anfang an in jedem Menschen vorhanden sind. Um sie voll entfalten und den eigenen Willen klug in die richtige Richtung lenken zu können, muss das Wissen um den Einfluss kosmischer Kräfte, die sowohl wünschenswerte ritterliche Tugenden als auch Laster verkörpern, erworben und bewusst eingesetzt werden.<sup>545</sup> Zugleich ordnet die Autorin ihre Tugendlehre in einen größeren kosmischen Zusammenhang ein.<sup>546</sup> Sie stellt heraus, dass die ritterlichen Verhaltensweisen einen guten Menschen durch seine richtigen Taten und sein optimales Auftreten vor aller Welt kenntlich machen.<sup>547</sup>

In den Illuminationen der Planeten und ihrer Kinder schafft Christine eine explizit zu ihrer Didaxe passende Ikonographie. Dafür nutzt sie eine zweckgebundene Auswahl an bereits vorhandenem Stoff. Text- und Bildtraditionen wird jedoch nur dort gefolgt, wo es hilfreich für die intendierte Aussage ist. Durch die Einbindung zahlreicher antiker paganer Götter für die religiöse und politische Belehrung sowie deren Darstellung innerhalb gekräuselter Wolkenbänder wird diesen Götter wieder der Rang göttlicher Instanzen zuerkannt. Sie werden nobilitiert und überdies ins Christentum integriert. Diese Kombination macht die eigentliche Wirkung der Miniaturen aus.<sup>548</sup> Die rasante und umfangreiche Verbreitung der *Épître d'Othéa* sorgte dafür, dass sich aus diesem Bildkonzept Christines der später relativ einheitlich verwendete Bildtypus der *Planetenkinder* entwickelte, bei dem die Planetengötter sowie die ihnen zugeordneten Menschen samt Illustration ihrer Eigenschaften innerhalb eines Bildes gezeigt wurden.

### 5.4 Exkurs: Frühe Planetenkinder in Italien

Für den Entstehungszeitpunkt der Entstehung den *Planetenkinder*-Bilder in der *Épître d'Othéa* lassen sich auch in Italien Texte Darstellungen nachweisen, die Menschen unter dem Einfluss bestimmter Gestirne zeigen. Der Dominikaner *Fra Giordano da Pisa* schrieb zum Beispiel in seinem Werk über die Adventszeit in Florenz des Jahres 1304<sup>549</sup>:

*„Nimm zum Beispiel diese verdammte, miserable Kunst und stelle diese Frage“ sagt der Heilige Gregorius und spricht: „Ob Du, der die Kunst der Magie betreibt, Du sagst, dass derjenige, der im Zeichen Wassermann geboren ist, ein Fischer sein wird. Aber Du siehst, dass das eine Lüge ist“ sagt der Heilige Gregorius und zeigt auf eine Straße, wo es keinen einzigen Fischer gibt und spricht: „Es steht fest, dass es viele, die im Zeichen des Wassermanns geboren wurden, in dieser Straße gibt. Aber wie kann es dann sein, dass kein einziger Fischer*

<sup>545</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl hatten in Saturn und Melancholie fälschlicherweise resümiert: „Die Verwendung eines religiösen Bildschemas konnte sich in Christine de Pisans Illustrationen umso leichter vollziehen, als hier die Planeten eine rein positive Bedeutung haben. Sie versinnbildlichen jeweils eine bestimmte Tugend, sodass die Angleichung dieser Bilder an Darstellungen wie die des Pfingstfestes ganz natürlich erscheint.“ Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 305f.

<sup>546</sup> Blume 2000, S. 155.

<sup>547</sup> Lengenfelder 1996, S. 35.

<sup>548</sup> Schoell-Glas 1993, S. 174.

<sup>549</sup> „Der Begriff *avvenruale* ist nicht im Wörterbuch zu finden. Er hat seinen Ursprung im lateinischen „*Adventuale*“. Die Adventszeit des Jahres 1304 galt vom ersten Adventssonntag am 29. November 1304 bis zum fünften Sonntag nach Epiphania (bei Zählung ab der „Fleischwerdung“) am 7. Februar 1304.“ Siehe Da Pisa 2006, S. 442.

dabei ist? Sieh doch, wie töricht Du bist. Ebenso sagst Du: Wer im Zeichen der Waage geboren wurde, wird Händler oder Wucher-Banker sein. In dieser Gegend sind aber weder Verleiber noch Wucherer zu entdecken“. Er [der Heilige Gregoris] sagt: „Sage mir, der Du doch gut weißt, dass hier viele im Zeichen der Waage geboren wurden, warum gibt es keinen einzigen Wucherer?“ Und danach sagt er: „Da siehst Du, was für ein Blödsinn das ist.“<sup>550</sup>

Astrologische Abhängigkeiten wurden auch bildlich umgesetzt. Eine der ältesten erhaltenen Darstellungen ist z.B. die gemalte Dekoration eines Wöchnerinnen-Tabletts (*desco da parto*), das von einem unbekannten Florentiner Künstler stammt (Abb. 5.48).<sup>551</sup> Es entstand ebenfalls um 1400 und befindet sich in der Sammlung des Louvre. Die Darstellung zeigt deutliche Parallelen zur bereits im Zusammenhang mit der *Épître d'Othéa* erwähnten Traumvision aus dem *Dit Dou Vergier*.<sup>552</sup> Allerdings ist hier Cupido durch die Liebesgöttin Venus ersetzt, die – im Unterschied zur literarischen Inspiration – lediglich von den sechs jungen Helden verehrt wird, den aus der Mythologie bekannten Liebenden Achill, Tristan, Lancelot, Samson, Paris und Troilus. Die jungen Männer knien auf einer Wiese und richten ihren Blick gen Himmel zu einer nackten Venus. Ihre Gesten und flehenden Haltungen legen nahe, dass sie die Kräfte der Göttin anrufen. Die gekrönte Liebesgöttin hat blasser Haut und dunkle Flügel. Sie ist von einer goldschimmernden Mandorla umgeben und wird beidseitig von je einer, mit Pfeil und Bogen bewaffneten, geflügelten Figur flankiert. Vom Geschlecht der Göttin aus führen kräftige goldene Strahlen zu den Helden, entsprechend dem von Troilus im *Philostratus* besungenen *lieto splendore*. Zusätzlich verweisen die schwer mit Früchten beladenen Apfelbäume auf einen Moment der venusischen Gnade für die jungen Männer.<sup>553</sup>

Das ikonografische Schema repräsentiert hier weniger die Astrologie, sondern eher die antiken mythologischen Geschichten und die sexuellen Passionen der männlichen Protagonisten. Die Einbeziehung paganer, christlicher und jüdischer Helden verstärkt zudem die historische und universelle Natur des Liebesbegehrens.<sup>554</sup> Das Tablett hat weder Rahmen noch einen textlichen Kontext. Seine Funktion als Träger der ersten Mahlzeiten nach der Entbindung für eine junge Mutter schließt jedoch eine Deutung der Szene als moralisierende Warnung vor dem Venuseinfluss (wie in der *Épître d'Othéa*) aus. Offenbar war das Bild als Kompliment an die Gebälerin für ihren physischen Triumph über profane Gelüste und die Nutzung körperlicher Liebe als Instrument der Fortpflanzung gedacht.

Eine im Jahr 1421 von Giovanni di Paolo geschaffene Sieneser Hochzeitsschachtel fokussiert hingegen auf einen in der *Épître d'Othéa* nicht thematisierten Venuseinfluss, der auf späteren *Planetenkinder*-Bildern große Relevanz hat: die Musik (Abb. 5.49). Unter einer prächtig goldgewandeten, in den Wolken thronenden Liebesgöttin haben sich drei musizierende Damen versammelt. Hier ist Venus, dem Anlass der Herstellung und Bemalung entsprechend, nicht als gefährliche Verführerin gezeigt, sondern als Patronin von Harmonie und Freude.

<sup>550</sup> Originaltext siehe Anhang.

<sup>551</sup> Gwendolyn Trottein vermutet als Autor den Meister der Eroberung von Tarente. Trottein 1993, S. 33.

<sup>552</sup> Machaut 1908, Vol. 1, S. 19, V. 188-192.

<sup>553</sup> Zu weiteren profanen Liebesgärten mit positiven Konnotationen siehe Watson 1979, S. 78-80.

<sup>554</sup> Trottein 1993, S. 32.

## 6 Individuelle und gesellschaftliche Verortung

### 6.1 Neue Technik, neuer Erfolg: Blockbücher und Einzelblatt-Drucke

Bereits seit dem frühen Mittelalter wurden Schriften in klösterlichen Skriptorien mit Bildern und Ornamenten verziert. Die Werke waren meist für den kirchlichen Gebrauch bestimmt und wurden für den eigenen Bedarf oder auf Bestellung eines anderen Klosters geschaffen.<sup>555</sup> Illustriert waren vorwiegend sakrale Werke: Auszüge aus dem Alten und Neuen Testament, liturgische Texte, die man für den Gottesdienst benötigte und vereinzelt profane Schriften, wie der *Physiologus*, eine Naturgeschichte mit allegorisch zu deutenden Tierdarstellungen. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts vollzog sich jedoch ein tiefgreifender sozialer Strukturwandel: Der wirtschaftliche Aufschwung eröffnete dem Bürgertum neue Möglichkeiten – auch in Bezug auf die Bildung. Die Alphabetisierung stieg, damit ging auch ein vermehrtes Interesse an Büchern einher. Wissenschaft und Lehre traten allmählich aus ihrer klösterlichen Abgeschlossenheit heraus, zahlreiche Universitäten wurden gegründet. Gleichzeitig stieg die Nachfrage nach abgeschrieben Texten. In der Folge entstanden zahlreiche, mit Buchmalereien versehene Handschriften, die in der Regel Auftragsarbeiten vermöglicher Kunden waren. Sie wurden zunehmend in Laienwerkstätten gefertigt. Diese besaßen eine erheblich größere Auftragsfreiheit als Klöster und kopierten sie die Texte nicht nur, sondern verkauften sie auch.

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts profitierten viele oberdeutsche Städte von enormen Gewinnen aus dem Handel, dem Bergbau, der verarbeitenden Industrie sowie hochentwickelten und spezialisierten Handwerkszweigen.<sup>556</sup> Dieser wirtschaftliche Aufschwung ermöglichte die Gründung zahlreicher neuer Bildungsstätten, welche die Alphabetisierung förderten, die Etablierung weiterer bürgerlicher Bildungseliten zur Folge hatte und die Nachfrage nach Büchern weiter steigerte.<sup>557</sup> Zu dieser Zeit beschäftigten einige Werkstätten bereits zahlreiche Mitarbeiter. Sie hielten in ihren Lagern die gängigen Werke an unterhaltsamer und erbaulicher Literatur vor, die sie der Kundschaft mittels handgeschriebener Buchanzeigen zum Kauf anboten. Im Rahmen dieser serienmäßig kopierten Handschriften wären aufwendige Illuminierungen zu langwierig und das Endprodukt zu kostspielig gewesen, deshalb wurden die Texte oft mit flüchtig erstellten Federzeichnungen illustriert. Doch auch auf diese Art dauerte die Herstellung zu lange und eine signifikante Steigerung der Produktion war nicht zu erreichen. Deswegen suchte man nach neueren, schnelleren und günstigeren Herstellungsmethoden.

Diverse, jedoch nicht für den Buchdruck nutzbare, Drucktechniken waren bereits bekannt.<sup>558</sup> Nachdem gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Deutschland erste Papiermühlen entstanden, gab es neben den wirtschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen auch die technischen Bedingungen für die Vervielfältigung von Bildern und Texten. Papier war leichter zu handhaben als Pergament und zudem günstiger und schneller herzustellen als dieses. Es erlaubte auch die Nutzung eines Verfahrens, das sich in ähnlicher Form bis in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts in Korea

---

<sup>555</sup> In der kunsthistorischen Forschung wurden zahlreiche, als „Schulen“ bezeichnete, Schreibstuben definiert, die sich durch einen spezifischen Werkstattstil ausweisen.

<sup>556</sup> Blume 2000, S. 158, 176.

<sup>557</sup> Bialecka 2008, S. 6. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts gab es im deutschsprachigen Raum die meisten Universitäten (auf Europa bezogen). Vgl. Blume 2000, S. 176.

<sup>558</sup> z.B. Einzelstempel, mit denen seit dem 12. Jahrhundert Weiheinschriften auf Tontafeln angefertigt wurden, aber auch ein Verfahren aus Ägypten, bei dem mit Holzmodellen ornamentale oder figürliche Darstellungen auf Stoff gedruckt werden konnten. Mertens 1991, S. 27-34.

zurückverfolgen lässt: den Holztafeldruck<sup>559</sup> Diese Technik erlaubte die Herstellung zahlreicher Abzüge von Bildern und Texten in überschaubarer Zeit und die Produktion maschinell hergestellter Bücher.

### 6.1.1 Blockbücher und Einzelblatt-Drucke

War beabsichtigt, ein inhaltlich zusammenhängendes Thema vorzustellen und bildlich darzustellen, produzierte man entweder einseitig bedruckte Blätter, die an den Rückseiten zusammengeklebt wurden oder doppelseitig bedruckte Grafiken. Auf diese Weise entstand ein Buch mit fortlaufenden Seiten. Nach seiner Herstellungstechnik wurde es *Blockbuch* genannt. Diese Form entstand zwischen ca. 1430 und ca. 1470 – vor allem in Süddeutschland und den Niederlanden. Drei grundsätzliche Blockbuch-Typen lassen sich unterscheiden:

1. Bei den chiroxylographischen Blockbüchern schnitt man die Bilder (figürliche Darstellungen und ggf. kurze Beischriften) aus demselben Holzstock und druckte sie. Der begleitende Text wurde später handschriftlich eingefügt.
2. Für xylographische Blockbücher wurden Bilder und Texte spiegelverkehrt in eine Holzplatte geschnitten und beides in einem Arbeitsgang gedruckt. Dabei war der Text entweder als Legende bzw. Spruchband ins Bild integriert oder als eigener Schriftblock gestaltet. Beide Gattungen existierten zeitgleich nebeneinander.<sup>560</sup>
3. Nur selten kamen typoxylographische Blockbücher vor – bei ihnen erfolgte der Druck der Bilderholzschnitte mit brauner Farbe. Die Texte hingegen wurden bereits mit Typen in Druckerschwärze gedruckt.

Weltweit sind noch ca. 100 Ausgaben von 33 verschiedenen Werken in etwa 600 Exemplaren nachweisbar. Davon waren schon im 16. Jahrhundert einzelne Blockbücher in Sammelbänden zusammengefasst. Die meisten erhaltenen Werke sind rein xylographische Ausgaben. Ihre Darstellungen veranschaulichen den Ablauf eines Geschehens, der Text erläutert den Inhalt. Dieser hat oft eine untergeordnete Rolle oder erscheint lediglich auf Spruchbändern, welche in die bildliche Darstellung integriert werden. Durch die in den einzelnen Ausgaben immer wieder voneinander abweichenden Kombinationen von Bildern und Texten ergeben sich zudem Gruppierungen nach rein formalen Unterscheidungskriterien:

1. Bild und Text sind auf einer Seite angeordnet, wobei sowohl eine Darstellung mit erläuterndem Text als auch zwei voneinander unabhängige Bilder, die in den Text integriert wurden, eine Einheit ergeben können.
2. Text und Bild stehen sich auf einer Doppelseite gleichrangig gegenüber.
3. Der Text erscheint ohne Bildbeigabe bzw. kleine Bilder sind in den Text integriert.

Nach der Erfindung der Typographie änderte sich die Relation zugunsten des Textes und das Bild diente immer stärker dessen Illustration. Weiterhin bestand ein enger Zusammenhang zwischen bildlicher Darstellung und dem zugehörigen Text.

---

<sup>559</sup> Bis in die erste Hälfte des 8. Jahrhunderts lässt sich für Korea nachverfolgen, dass dort Schriftzeichen spiegelverkehrt in Holz geschnitten und dann mit dem Reiberverfahren Abzüge hergestellt wurden. Ab dem 13. Jahrhundert druckte man dort bereits mit gegossenen Einzeltypen. Hierbei wurden Buchstabenstempel aus Holz in Sand gepresst und die gewonnenen Formen dann mit Metall ausgegossen. Sohn 1972, S. 211-213.

<sup>560</sup> Vgl. Palmer 1992.

Das Aufkommen der Blockbücher transformierte die Rolle des Buches und änderte die Art und Weise, mit der die Leser sich selbst und die Welt wahrnahmen. Zuvor waren Gebrauchsmedien nicht als persönlicher Besitz für jedermann erreichbar gewesen. Ihre schnelle Herstellung in großer und identischer Zahl machte sie nun erschwinglich. Für das einzelne Individuum bekamen die Themen und Appelle der jeweiligen Bilder durch den Besitz eines persönlichen Blattes einen intimen Charakter: Die Person wurde damit direkt angesprochen und konnte die Botschaft des reproduzierten Bildes in einem vergleichsweise privaten Rahmen konsumieren – die Grafik konnte im privaten Haus aufbewahrt oder am Körper getragen, jederzeit betrachtet, als Talisman genutzt oder als Wandschmuck verwendet werden. Thematisch gehen sie fast ausschließlich auf handschriftliche Vorlagen zurück und stehen in der Tradition handschriftlicher Codices. Die reich illustrierten Werke behandeln vor allem religiöse Themen<sup>561</sup>. Hinzu kommen profane Stoffe<sup>562</sup>, dazu gehören auch Planetenbücher, die sich mit dem Einfluss der Gestirne auf die in ihren Zeichen geborenen Menschen (also auf die *Planetenkinder*) befassen. In schneller Folge entstanden zudem Heiligenbilder, aber auch Spiel- und Tarotkarten.

Die konkreten Käufer der Blockbücher sind in den meisten Fällen unbekannt, weil weder Drucker und Schneider der Holztafeln, noch Preise oder die Erwerber registriert wurden.<sup>563</sup> Zu letzteren zählten begüterte Bevölkerungsschichten, wie Adlige und wohlhabende Bürger, aber auch Menschen, die Bücher zur Ausübung ihres Berufes benötigten, wie z.B. Geistliche und Schulmeister sowie Sammler, die Einzelblätter in Bücher einklebten.<sup>564</sup> Der Rezipientenkreis geht jedoch erheblich über die traditionellen Buchbenutzer in Klöstern, Bischofssitzen, Adelshöfen oder die gebildeten, gut situierten Bürger hinaus. Denn der Käufer eines Buches war zwar in der Regel auch sein Leser – ein Leser aber nicht zwangsläufig der Käufer. Bücher stellten ein kostbares Gut dar, meist standen sie in einem Haushalt, einer Bibliothek oder einer anderen Gemeinschaft mehreren Benutzern zur Verfügung. Selbst Analphabeten hatten Anteil, denn das Vorlesen gehörte zu den üblichen gemeinschaftlichen Beschäftigungen. Gerade bei den Blockbüchern ist gut vorstellbar, wie ein Vorleser die Bilder anhand des Textes erklärte und umgekehrt die Bilder eine Verständnishilfe für den Inhalt boten. Auch die Tatsache, dass ein Werk als Blockbuch erschien, spricht für seine Verbreitung über den traditionellen Benutzerkreis hinaus.<sup>565</sup> Denn erst, wenn ein Stoff seine Absatzbarkeit durch eine gute handschriftliche Verbreitung unter Beweis gestellt hatte, wurde es auch als Blockbuch gedruckt.<sup>566</sup> Verleger gingen nur bei einer bewährten Vorlage das Risiko ein, auf eigene Kosten einen Blockdruck herstellen zu lassen. Im Gegensatz zu einer Handschrift war

---

<sup>561</sup> Zu den religiösen Inhalten der Blockbücher gehören: Antichrist, Apokalypse, Ars moriendi, Ave Mariae, Biblia pauperum, Canticum canticorum (Hoheslied), Confessionale, Decalogus (Zehn Gebote), Exercitium super Pater Noster (Vaterunser), Defensorium virginitatis Mariae, Vita et passio Christi, Pomerium spirituale, Salve Regina, Speculum humanae salvationis, Symbolum apostolicum (Apostolisches Glaubensbekenntnis), Vita Meinradi, Vita Servatii, Septem vitia mortalia.

<sup>562</sup> Pagane Inhalte der Blockbücher sind: Ars memorandi, Ars vitae, Donatus, Fabel vom kranken Löwen, Fechtbuch, J. Hartmans Chiromantia, Kalender, Liber regum, Mirabilia Romae, Oracula Sibyllina, Planetenbuch, Spiegel der Vernunft, Totentanz.

<sup>563</sup> Zu den Herstellern der Blockbücher sind keine urkundlichen Belege bekannt. Zwar werden in alten Quellen verschiedene Handwerksberufe genannt, wie der für den Entwurf zuständige Reißer und der Formschneider. Letzterer besorgte die spiegelbildliche Umsetzung auf den Druckstock, doch oft waren beide in einer Person vereint. Andere Berufsbezeichnungen waren: Kartenmaler, Heiligendrucker, Briefdrucker oder Briefmaler. Solch ein „*prieff maler*“ war z.B. Hans Sporer aus Nürnberg, der als Hersteller mehrerer Blockbücher identifiziert worden ist. Erst im 16. Jahrhundert setzte sich eine Arbeitsteilung durch (siehe das Ständebuch von Jost Amman aus dem Jahr 1568).

<sup>564</sup> Diese thematisch-selbstständigen Einblatt-Drucke stellten ein vom Buch- und Textdruck relativ unabhängiges Erzeugnis dar. Mehr zum Thema bei Mertens 1991, S. 30.

<sup>565</sup> Vgl. dazu Schmitt 1991, S. 215-220.

<sup>566</sup> Dabei handelte es sich meist um Werke, in denen die Bilder überwogen. Deren Reproduktion war einfacher als die des Textes, zudem erleichterten sie Lese-Ungeübten die Lektüre.



das Blockbuch also auf eine erheblich breitere Käuferschicht orientiert, als auf einen etablierten Leserkreis. Seine Funktion variierte zwischen beruflicher Nutzung, persönlicher Erbauung und Unterweisung.

### 6.1.2 Entstehungszeitraum und Lokalisierung

Die zeitliche Einordnung der ersten Blockbücher wurde und wird wegen der geringen Menge des erhaltenen Bestandes kontrovers diskutiert. Während einige Forscher sie bereits dreißig Jahre vor der Weiterentwicklung des Buchdrucks durch Gutenberg ansetzen, also um 1420,<sup>567</sup> kommen andere auf Grund von Wasserzeichen-Untersuchungen zu einem erheblich späteren Zeitpunkt.<sup>568</sup> Exemplare mit *Planetenkinder*-Darstellungen waren definitiv vor 1440 im Umlauf. Bis in die Zeit um 1530 lassen sich Blockbücher nachweisen, diese konnten sich also über Jahrzehnte neben dem Buchdruck behaupten.<sup>569</sup>

Zur Lokalisierung herrscht hingegen weitgehend Einigkeit. Die überwiegende Zahl der erhaltenen Exemplare ist in niederländischer, deutscher und lateinischer Sprache verfasst, das lässt auf wichtige Produktionszentren schließen. In Bezug auf die *Planetenkinder*-Darstellungen ist hier vor allem der Bodensee-Raum zu nennen. Konstanz als freie Reichsstadt und Bischofssitz war zwischen 1350 und 1460 eine der wohlhabendsten Städte Oberdeutschlands und zugleich Konzentrationsort enormen bürgerlichen Vermögens.<sup>570</sup> Die Stadt verfügte über hochqualitative Schreibstuben, die ein breit gefächertes Publikum mit Legenden, Fabeln, Epen und naturwissenschaftlichen Handschriften beliefern konnten. Auch eine eigene Stadtchronik wurde dort in Auftrag gegeben.<sup>571</sup> Wichtigste Auftraggeber für Kunst und Druckwerke waren Patrizier, der regionale Adel und Bischöfe. Zumindest bis zur Zeit der Reformation ist die Zentralität von Konstanz im Bodensee-Raum unstrittig.<sup>572</sup> Die nahe gelegene Stadt Basel profitierte hingegen von der Erschließung des Gotthardpasses, welcher neue Handelswege eröffnete<sup>573</sup>, 1433 begann die Papierfabrikation.<sup>574</sup> Seitdem präsentierte sich Basel mit Hilfe neuer Medien, wie Holzschnitten, selbstbewusst in der Öffentlichkeit.

---

<sup>567</sup> Schreiber 1895-1911; Schreiber 1926-1930.

<sup>568</sup> Stevenson 1966, S. 83-87.

<sup>569</sup> Mertens 1991, S. 17.

<sup>570</sup> Neun Zehntel des städtischen Vermögens lagen dort in der Hand der Patrizier-Zunft, die ihre Gewinne vor allem mit dem Fernhandel erzielte. Bialecka 2008, S. 7.

<sup>571</sup> Moser 1997, S. 14.

<sup>572</sup> Bialecka 2008, S. 7.

<sup>573</sup> Die erste Holzbrücke über die Reuss wurde um 1230 gebaut. Siehe Bialecka 2008, S. 8.

<sup>574</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die Lein-, Baumwoll- und Wollweberei vorgeherrscht. Brockhaus Enzyklopädie (2006), Band 3, Artikel „Basel“, S. 323.



## 6.2 Planetenkinder-Blockbücher und Serien

Entgegen früherer Einteilungen<sup>575</sup> können fünf Blockbuch-Editionen zu den Planeten und ihren Kindern unterschieden werden: drei xylographische Serien mit deutschsprachigen Versen, bei denen dem Planetengott und auch dessen Kindern jeweils eine Seite zur Verfügung steht und zwei chiroxylographische Zyklen, bei denen Planetengott und Kinder gemeinsam auf einem Blatt untereinander gezeigt werden.<sup>576</sup>

### 6.2.1 Edition 1 (1435-1440)

Als ältestes *Planetenkinder*-Blockbuch gilt der Heidelberger Bilderkatechismus Cod. 438<sup>577</sup>, der nur fragmentarisch erhalten ist (Abb. 6.1-6.4). Seine Holzschnitte sind mit einem Reiber gedruckt, an den Rückseiten zusammengeklebt und mit Wasserfarben koloriert worden. Der deutsche Text wurde aus derselben Holzplatte geschnitten und befindet sich in zwölfzeiligen Versen über dem Bild. Eine vollständige Serie, deren Motive deckungsgleich mit dem Heidelberger Exemplar sind, findet sich in der Otto Schäfer Bibliothek in Schweinfurt (OS 1033). Sie wurde von denselben Druckstöcken gezogen, dies jedoch mit einer Maschine. Das schonendere Verfahren ermöglichte die Produktion einer erheblich größeren und günstigeren Auflage sowie einen doppelseitigen Druck. Die Darstellung von Planetengott und Kindern auf demselben Blatt (Vorder- und Rückseite) erlaubte außerdem, die Serie nicht nur für den Buchdruck zu verwenden, sondern die einzelnen Seiten – unabhängig vom Rest des Zyklusses – als Einzelblattholzschnitte zu vertreiben. Die modernere Produktionsform legt nahe, dass diese Serie etwas später entstanden ist (Abb. 6.5-6.18).

Das Basler Stadtwappen auf dem Venusblatt gibt immer wieder zu der Vermutung Anlass, dass die Drucke aus dieser Stadt stammen.<sup>578</sup> Musper datiert die Serie auf 1430-1440, Blume grenzt den Zeitraum auf „*vermutlich um 1430*“ ein.<sup>579</sup> Dies begründet er mit der in den 1440er Jahre einsetzenden starken Rezeption dieser Serie im gesamten süddeutschen Raum: „*Das mehr oder weniger gleichzeitige Auftauchen an den unterschiedlichsten Orten deutet auf eine schnelle Verbreitung hin, die durch das neue Reproduktionsmedium des Holzschnittes ohne Frage erleichtert wurde.*“ Diese richtige Feststellung erklärt jedoch nicht die Einschränkung des Entstehungszeitraumes, wenn er folgert: „*Der Entstehungszeitraum der Holzschnitte ließe sich somit auf die Jahre zwischen 1425 und 1437 eingrenzen. Die Planetengedichte und die zugehörigen Bilder sind demnach um 1430 entstanden*“. Denn auch wenn die *Planetenkinder*-Holzschnitte einige Jahre später entstanden wären, würde nichts gegen ihre rasante Verbreitung in der Folge sprechen. Einen Anhaltspunkt zur Datierung gibt ein Holzschnitt, dessen Entstehungsjahr 1437 gesichert ist – es wurde mit in die Platte geschnitten. Bei diesem Blatt handelt es sich um die Darstellung des Martyriums des Hl. Sebastian (Abb. 6.20).<sup>580</sup> Wie beim Basler Planetenbuch wurde auch hier die Bildfläche auf dieselbe Weise zweigeteilt: In der oberen Hälfte ist die bildliche Darstellung zu sehen, in der unteren der Text. Während in den Ecken der *Planetenkinder*-Blätter Sterne

<sup>575</sup> Lippmann 1895, S. 7-9 spricht z.B. von sieben Editionen, Schreiber 1902, Band IV, S. 417-427 unterscheidet drei xylografische Editionen mit gedruckten deutschsprachigen Versen, eine mit handschriftlichen Erläuterungen und das Fragment einer lateinischen Edition.

<sup>576</sup> In der vorliegenden Auflistung finden lediglich bebilderte Zyklen Beachtung. Ausgeklammert ist somit z.B. das Fragment einer lateinischen Serie, die als Cim 10b in das Planetenbuch Cim10 des Berliner Kupferstichkabinetts eingeklebt ist.

<sup>577</sup> Der Codex 438 ist eine Kompilation aus einer Handschrift sowie sieben (teilweise durch handschriftliche Einträge ergänzte) Blockbücher, darunter eine *Biblia pauperum* sowie *Totentanz*.

<sup>578</sup> u.a. Blume 2000, S. 207.

<sup>579</sup> Musper 1976, S. 56; Blume 2000, S. 207.

<sup>580</sup> Erwähnt bei Hind 1938, Bd. 1, S. 101.

eingeschrieben wurden, sind auf dem Holzschnitt des Hl. Sebastian stilisierte Kreuze eingearbeitet. Die Anlage der Figuren und einige Bilddetails, wie die Knie, Füße und Blätter des Baumes, die mit denen der Merkurkinder korrespondieren, sind frappierend ähnlich angelegt. Auch die Texte stehen sich sowohl stilistisch, als auch im Schriftbild und dem Dialekt so nahe, dass dieselbe Werkstatt und ein ähnlicher Entstehungszeitraum angenommen werden kann. Da sich keine weiteren präzisierenden Hinweise aus dem Basler Planetenbuch ergeben, ist von einem Produktionszeitraum zwischen 1435-1440 auszugehen.<sup>581</sup>

Die ikonografische Sprache dieses Blockbuches wird hier zum ersten Mal sichtbar und in der Folge stilbildend für zahlreiche weitere Zyklen. Allerdings entstand sie offenbar unter Rückgriff auf einen spätantiken Codex, den sogenannten *Chronographen von 354* oder Filocalus-Kalender, eine umfangreich illustrierte Ausgabe eines heidnischen Kalenders. Dieser enthielt u.a. einen astrologischen Teil mit großformatigen Bildern des Tierkreises sowie der Planeten. Das Werk ist heute lediglich durch Nachstiche aus dem 17. Jahrhundert bekannt.<sup>582</sup> Wie bereits mehrfach bemerkt wurde, waren die Bildbeischriften dieser Planetenbilder jedoch in verschiedenen spätmittelalterlichen Bearbeitungen von Michael Scotus' *Liber Introductorius* in die deutsche Sprache übersetzt und auch die Planetenbilder übernommen worden.<sup>583</sup> Somit könnten sie als ikonografische Inspiration gedient haben.

In diesem Planeten-Blockbuch gehören zu jedem Gestirn zwei Seiten. Die hochrechteckigen Holzschnitte sind ebenfalls zweigeteilt: In der oberen Hälfte beschreibt ein zwölfzeiliges Gedicht zunächst die Eigenschaften des Planeten.<sup>584</sup> Dabei wendet sich das Gestirn in der Ich-Form an den Rezipienten. Die simplen Reime nach dem Schema aabb vermitteln grundsätzliche Informationen zu sich, seinen Häusern, der Umlaufzeit. In der unteren Hälfte schreitet der Planet innerhalb eines Medaillons auf Wolken. Das unterstreicht seine Abgrenzung von der irdischen und Verortung in der himmlischen Sphäre. In jeder Hand hält er ein typisches Attribut. Die Scham der nackten Gestirne ist mit einem Stern, bei Sol von einer Sonne, beim Mond von einer Mondsichel, bedeckt. Ein inneres Ringsystem, das die Sphären symbolisiert, verbindet zwei weitere kleine Kreise: die der beiden Tierkreiszeichen.<sup>585</sup> Dabei fällt auf, dass bei allen Planeten die Reihenfolge der Tierkreiszeichen vertauscht ist: Normalerweise wird dasjenige, das im Jahresverlauf zuerst an der Reihe ist und als Tageszeichen gilt, links dargestellt – hier jedoch nicht. Entweder entstand diese Anomalie durch die Spiegelung der in die Platte geschnittenen Zeichnung beim Druck oder das Bild wurde in dieser Form von einem bereits existierenden Blatt übernommen. Auf dem zweiten Blatt werden – wiederum in der oberen Hälfte – prägnante physische und charakterliche Eigenschaften der *Planetenkinder* vorgestellt, im Bild sind diese bei typischen Tätigkeiten zu sehen. Dabei wurden fast alle der verbal beschriebenen Berufe tatsächlich bildlich umgesetzt. Der Autor versuchte also, Texte und Bilder eng zu verzahnen.

Der Planetengott Saturn (Abb. 6.5) hat hier zum Beispiel nichts Erhabenes oder Majestätisches, sondern ist als alter Greis mit Krücke und Sichel gezeigt. Beidseitig seiner Füße werden die ihm

---

<sup>581</sup> Wenn die Holzschnitte des Basler Blockbuches und des Martyrium des Hl. Sebastian aus einer Werkstatt stammen, wäre allerdings auch der bisher angenommene Produktionsort „Süddeutschland“ von letzterem in Basel zu sehen.

<sup>582</sup> Blume 2000, S. 162. Eine Einführung in dieses Werk gibt Nordenfalk 1936. Digitalisat der kommentierten Edition von Divjak/Wischmeyer 2014 inkl. aller Bilder: <http://www.oapen.org/search?identifier=512257>.

<sup>583</sup> Panofsky/Saxl 1933, S. 247; Stern 1953; Blume 2000, S. 162. Zur Scotus-Rezeption in Deutschland siehe Palmer 1992, 969f.

<sup>584</sup> siehe Anhang.

<sup>585</sup> Bei Sonne und Mond, zu denen jeweils nur ein Symbol gehört, ist dieses zwischen den Füßen des Himmelsregenten platziert.

zugeordneten Tierkreiszeichen vorgestellt: Steinbock und Wassermann. Auf der zweiten bzw. Rückseite (Abb. 6.6) agieren die *Planetenkinder*. Sie wurden ohne erkennbare Konstruktion von Räumlichkeit innerhalb der Bildfläche verteilt. Im linken Hintergrund der irdischen Sphäre steht ein Galgen. Am Strick baumelt jedoch kein Mensch, sondern ein Schwein. Männer drehen Getreide, ein Bauer pflügt das Feld mit zwei Ochsen. Ein Mönch sitzt vor einer Kapelle, ein Mann flicht Körbe, einer schleift Metallwerkzeug, ein dritter fällt einen kahlen Baum. Entlang eines Flusslaufes wandern Bauern mit Eimern und Schöpfkellen, im linken Bildvordergrund steht ein zweistöckiges Gefängnis. Aus dem vergitterten ebenerdigen Fenster schaut ein Mann, einen Stock höher hängt ein Korb, mit dem Mahlzeiten heraufgereicht werden. Ein weiterer Häftling wurde zur Abschreckung mit Händen und Füßen in einem Block gefesselt und vor dem Gefängnis zur Schau gestellt. Alte und eine Mutter samt Kind warten auf die Speisung durch einen Mönch. Ein Greis bewegt sich mühsam auf Krücken in Richtung Bildmitte, um sein linkes Handgelenk ist ein Rosenkranz geschlungen. Ein weiterer Mann stützt sich auf einen Wanderstab. Er trägt einen gefüllten Beutel auf dem Rücken und einen Korb in der Hand. Im rechten Bildvordergrund sind zwei Metzger dabei, Schweine zu schlachten. Ein Tier hängt bereits ausgeweidet an einem Baum, ein weiteres wird gerade am Ohr gepackt, zwei weitere wühlen noch in der Erde. Die Eigenschaften der Saturnkinder lassen sich hier also bereits anhand der ikonografischen Umsetzung ablesen: Ist der Planetengott böse, alt, arm, krank, verbrecherisch oder einsam, werden auch die unter ihm Geborenen so. Aus den Szenen und typischen Beschäftigungen wird deutlich, dass diese zu den Niedrigstehenden, Gemiedenen, Verachteten bzw. Ausgestoßenen der Gesellschaft gehören.

Jupiter (Abb. 6.7) hält zwei markante Attribute, das Blitzbündel und einen Richterstab, in seinen Händen und trägt als einziges Kleidungsstück einen Gelehrtenhut. Im Text werden seine Kinder als tüchtig und tugendhaft beschrieben, ihre Tätigkeiten gliedern sich in drei Bereiche: die Jagd, die Rechtsprechung und die akademische Bildung (Abb. 6.8). Im Vordergrund sitzen zwei Mönche an einem Pult und diskutieren über ihren aufgeschlagenen Büchern. Am rechten Bildrand steht ein Mann vor dem Richterstuhl. Er hat seine Kopfbedeckung abgenommen und hält die Hand auf dem Herzen – offenbar, um etwas zu beeden. Auch hier fällt auf, dass er sich an die falsche, die rechte, Seite greift. Der Reiter im Hintergrund ist durch seine reiche Kleidung und einen Falken als Adliger präsentiert. Er nimmt – begleitet von einem weiteren Reiter, einem Armbrustschützen und zwei Hunden – an einer Jagd teil.

Kriegsgott Mars (Abb. 6.9) ist voll gerüstet: mit Helm, einem geflammten Umhang und einem, ebenfalls mit Flammen dekorierten, Schild sowie einer Lanze. Seine Kinder stechen mit Schwertern aufeinander ein, stecken ein Haus in Brand und rauben Vieh (Abb. 6.10). Ein Mann holt gerade aus, um einen auf dem Boden Kriechenden mit der Axt zu erschlagen.

Sol (Abb. 6.11) zeigt sich mit Machtinsignien (Krone und Zepter) sowie einem Buch als Zeichen seiner Weisheit. Auf dem zweiten Blatt lauscht ein gekrönter Herrscher von seinem Thron aus dem Harfenspiel. Seine Kinder knien vor einem Hausaltar bzw. treiben Sport. Sie üben sich im Ringen, Steinstoßen und Stabspringen (Abb. 6.12).

Venus ist mit langem offenem Haar dargestellt, das von einem Blütenkranz bekrönt wird (Abb. 6.13). Sie blickt auf eine Blume in ihrer rechten Hand und präsentiert als Zeichen ihrer Schönheit in der anderen einen Spiegel mit rechteckigem Rahmen. Drei ihrer Kinder vertreiben sich die Zeit beim Baden, einer prostet mit einem Weinpokal. Musiker mit Blasinstrumenten, Harfe und Laute sowie zwei Sänger unterhalten sie (Abb. 6.14). Am linken vorderen Bildrand umschlingt ein Mann seine Partnerin und küsst diese; das Paar auf der rechten Seite hat sich bereits in eindeutiger Stellung zum Liebesspiel zwischen dem Blattwerk niedergelassen.

Merkur wird durch einen Geldbeutel und zwei einander umwindende Schlangen als Patron des Handels gezeigt. Seine Kinder üben einige der im Text beschriebenen Tätigkeiten aus: Sie sind

Schreiber, Bildhauer, Maler, Orgel- und Glockenbauer. Im Bildhintergrund tafeln drei von ihnen an einem Tisch. Luna trägt ihr langes Haar offen und schreitet – über das Medaillon des Krebses hinweg – weit aus. Ihre Füße stehen dabei auf zwei Steuerrädern, das zeigt ihre Nähe zur Seefahrt an (Abb. 6.17). Auch hier stimmen viele der in den Versen genannten Beschäftigungen mit denen der Mondkinder überein: Diese sind als Fischer, Vogelfänger, Müller, Läufer und *fabrender Schüler* gezeigt (Abb. 6.18).

Bereits Mitte der 1440er-Jahre lassen sich die Motive der Edition 1 (Kap. 6.3.1), aber auch die von den *Planetenkindern* losgelösten Planetenbilder vielfach nachweisen, z.B. am Astrolabium der Berner Zytologe (Abb. 6.19). Diese wurde direkt nach dem Stadtbrand von Bern (1405) neu erbaut und mit einem Astrolabium versehen. Die Zeiger des astronomischen Instruments stellen Sonne und Mond dar, die fünf Planeten wurden an die Turmfassade gemalt. Im Jahr 1444 erwähnt das Rechnungsbuch der Stadt aber bereits eine Ausgabe, um „*die sper und das orley ze malen ...*“, dort musste das gesamte Astrolabium also bereits neu bemalt werden.<sup>586</sup> Seither ist die Fassade immer wieder überarbeitet und restauriert worden. Doch die Planeten haben noch immer Ähnlichkeit zu denen der Edition 1.

## 6.2.2 Edition 2 (vor 1445)

In der British Library, der Universitätsbibliothek Basel sowie der Österreichischen Nationalbibliothek gibt es jeweils Fragmente eines Planeten-Blockbuches, dessen Blätter offenbar von derselben Druckpatte gezogen wurden. Folgende Holzstiche sind erhalten:

	LONDON, IA 27 BRITISH LIBRARY	ANV 37 UB BASEL	INK.2.D.41 ÖNB WIEN
Saturn	x	x	x
Saturnkinder	x	-	x
Jupiter	x	-	-
Jupiterkinder	-	x	-
Mars	-	x	-
Marskinder	x	-	-
Sol	x	-	x
Solkinder	x	x	x
Venus	x	x	x
Venuskinder	-	x	-
Merkur	-	x	-
Merkurkinder		x	-
Mond	x	x	-
Mondkinder	-	x	-

Dass noch heute eine insgesamt so hohe Zahl an Blättern verfügbar ist, lässt auf eine große Verbreitung schließen. An keinem der drei Standorte ist die Serie vollständig verfügbar. Die Kombination aller drei Fragmente ermöglicht jedoch eine entsprechende Begutachtung. (6.21-6.46). Die besitzenden Institutionen datieren ihre Planeten-Blockbücher bisher unterschiedlich: die British Library auf 1450<sup>587</sup>, die UB Basel auf 1450-1465 und die ÖNB Wien auf ca. 1470.<sup>588</sup> Offenbar waren die Blätter von vornherein für die gemeinsame Präsentation in einem Buch vorgesehen. Denn Saturn und die Lunakinder sind einseitig, alle anderen Blätter jedoch doppelseitig bedruckt

<sup>586</sup> Welti 1904, S. 180.

<sup>587</sup> Datierung nach Schreiber, 1,8.

<sup>588</sup> <http://data.onb.ac.at/rec/AC08956705>.

worden. Dadurch wird erreicht, dass die Planeten jeweils auf der verso-Seite und die *Planetenkinder* auf der gegenüberliegenden recto-Seite stehen. Alle drei Versionen dieser Edition wurden mit lasierenden Farben koloriert, jedoch unterscheiden sich die Ausmalungen.<sup>589</sup>

Grundsätzlich sind Edition 1 und 2 eng verwandt. Sie nutzen die gleiche ikonografische Sprache, bei beiden kam das Planetengedicht „*Saturn ein Stern bin ich genannt [...] zum Einsatz: Text und Orthografie weichen jedoch etwas voneinander ab. In die Platte der Saturnkinder wurde zudem versehentlich ein Wort doppelt geschnitten: „Das ist Saturnus Saturnus kind gegeben“.* Alle Planeten wandeln auf Wolken, die Rahmen ihrer Medaillons sind ebenfalls an den vier Ecken von Wolken eingerahmt – in Edition 1 von Sternen. Das einfache Papier ist streifig, Wasserzeichen fehlen. Einige Blätter wurden von bereits sehr ausgedruckten Platten gezogen: Feinere Linien sind dort nicht erkennbar, selbst einige der kräftigeren Konturen erscheinen blass. Offenbar wurden die Blätter in höherer Auflage hergestellt und vertrieben. Eine individuelle Note, die in Edition 1 beispielsweise durch das Basler Stadtwappen, aber auch durch die präzisere Zeichnung der Kleidung gegeben ist fehlt hier. Alle männlichen Planetengötter blicken in Edition 2 nach rechts, die weiblichen nach links. Mit Ausnahme des Merkurblattes sind hier auch alle Tierkreiszeichen in der richtigen Reihenfolge gezeigt, d.h. das Tageszeichen steht links, das Nachtzeichen rechts. Weitere Unterschiede zu Edition 1: Die Saturnfigur ist spiegelverkehrt zu Edition 1 gezeigt und hat den Kopf gesenkt. Während dort ein Schwein am Galgen baumelt, hängt hier nun ein hingerichteter Mensch. Die Figuren von Jupiter und Sol sowie einige *Planetenkinder* sind gespiegelt, das Tierkreiszeichen Löwe jedoch nicht. Das Basler Stadtwappen auf dem Venusbild fehlt und die Liebesgöttin steht in Schrittstellung. Dafür ist auf dem Lunabild ein Gewässer hinzugekommen, in dem gefischt und gebadet wird.

#### Datierung:

Die *Planetenkinder*-Darstellungen im Rheinfränkischen Hausbuch Ms. germ. fol. 244 zeigen deutliche ikonografische Übernahmen aus Edition 2 (Abb. 6.59-6.60). Diese Sammelhandschrift entstand um 1445 in Mainz,<sup>590</sup> das ist der *terminus ante quem* für die Entstehung von Edition 2.

### 6.2.3 Edition 3 (vor 1458) und verlorene Vorlagen

Das Blockbuch dieser Edition ist nur einmal erhalten, die vollständige Serie befindet sich in der Steiermärkischen Landesbibliothek Graz. Dort wurde sie bisher auf 1470-1475 datiert (Abb. 6.23-6.48).<sup>591</sup> Da die Planeten-Illustrationen in der oberdeutschen Handschrift Ms.germ.fol. 557 (Abb. 6.61) jedoch eindeutige Übernahmen von Edition 3 sind und diese einen Kalender für die Jahre 1458-1477 enthält, muss dieses Blockbuch vor 1458 entstanden sein.<sup>592</sup> Auch die *Planetenkinder*-Darstellungen aus der Handschrift M III 36 der Universitätsbibliothek Salzburg, datiert auf das

<sup>589</sup> Die Koloration diene nicht nur der Erhöhung des dekorativen Wertes, sie sollte auch den Bildeindruck verstärken. Kristeller 1910, S. 28.

<sup>590</sup> Lt. wiss. Beschreibung der Staatsbibliothek Berlin, Datierung dort nach Wasserzeichen-Zuordnung. "Die Handschrift gehörte wohl einem Würzburger Mantiker und Astrologen. Aus linksrheinischem Gebiet nach 1801 für die BN Paris konfisziert, nach 1815 (Wiener Kongreß) an die Königliche Bibliothek Berlin." Becker/Overgaauw 2003, S. 363. Ms.germ.fol. 244 enthält jedoch keine Reime, sondern ausführliche Texte zu jedem Planeten. Diese werden von den Eigenschaften der Planetenkinder eröffnet und geben im Weiteren Auskunft über die Sphäre und Umlaufzeit, Farben, Krankheiten sowie die Häuser (Text siehe Anhang).

<sup>591</sup> Lt.wiss. Beschreibung der Steiermärkischen Landesbibliothek.

<sup>592</sup> Dieser Kalender wurde zunächst für die Diözese Augsburg ausgestellt und diese Angabe später in Regensburg geändert. Die Handschrift enthält neben den Planeten-Illustrationen auch Texte zu den *Planetenkindern* – siehe Anhang.

zweite Viertel des 15. Jahrhunderts und entstanden im Bodenseeraum.<sup>593</sup> (Abb. 7.56-7.62) hängen von Edition 3 ab – hier ist das Thema in Verbindung mit den Lebensaltern präsentiert. Dafür wurde jeweils eine markante Szene der *Planetenkinder* herausgegriffen und unter dem Gestirn sowie seinen Tierkreiszeichen dargestellt.<sup>594</sup>

Die Holzschnitte sind denen der (vor 1445 entstandenen) Edition 2 eng verwandt: die Texte stimmen überein, zahlreiche Bilddetails sind kongruent. Die Figuren wurden jedoch flüchtiger gezeichnet, die Szenen vereinfacht. Außerdem tragen einige Marskinder der Grazer Serie neuere Helme. Zu Edition 1 bestehen ebenfalls partielle Übereinstimmungen, z.B. beim Orgelbauer auf dem Merkurblatt, dessen Aussehen eindeutig von dort übernommen wurde (Abb. 6.49-6.51). Die Venus hat hingegen in Edition 2 einen runden Spiegel, dieser ist in den Editionen 1 und 3 viereckig.

Vermutlich hat es also weitere Blockbücher-Editionen mit *Planetenkinder*-Darstellungen gegeben, die für Serien als Vorlage dienten, aber nicht erhalten sind. Für diese These sprechen z.B. auch die Illustrationen eines Kalenders für das Jahr 1446 (Add. Ms 17987, British Library London). Ein darin enthaltener Planetentraktat gibt ausführlich Auskunft zu den Planeten und ihren Kindern.<sup>595</sup> Die Illustrationen zeigen jedoch nur die Planetengötter (Abb. 6.52-6.58). Deren Ausführung steht Edition 1 sehr nah. Allerdings gehören die Zeichnungen lediglich zur selben „Familie“, denn zahlreiche Details weichen ab. Auf dem Saturnblatt (fol. 59<sup>v</sup>) hockt der Wassermann z.B. bis zur Hüfte im Wasser, während er in Edition 1 einen Krug ausgießt. Jupiter (fol. 63<sup>v</sup>) trägt einen abweichenden Hut und schaut in die andere Richtung, das Tierkreiszeichen Schütze ist nicht als Mensch, sondern als Kentaur gezeigt. Während der Basler Mars (fol. 66<sup>r</sup>) noch einen mittelalterlichen Eisenhut trägt, hat er nun einen zeitgenössischen Ritterhelm mit hochgeklapptem Visier auf dem Kopf. Der Löwe schaut auf dem Sol-Blatt (fol. 69<sup>r</sup>) nach links, in Edition 1 jedoch nach rechts. Merkur (fol. 73<sup>r</sup>) ist gespiegelt und auch die Gestaltung seiner Tierkreiszeichen weicht von derjenigen in Edition 1 ab. Die Haare der Venus (fol. 70<sup>v</sup>) und Luna (fol. 75<sup>v</sup>) sind hochgesteckt, statt offen herabzuwallen. Selbst die Texte unterscheiden sich deutlich, hier sind es lediglich Vierzeiler, die durch ihre Kürze auch inhaltlich zwangsläufig sehr reduziert sind. Der Vers der Venus (fol. 70<sup>v</sup>) lautet z.B.:

*Versum venere*  
*Min bild ist frowlich // basse und stille ich //*  
*Mine kint sint geneigt zu der minne // Si sint frolich mit gutem sinne*

Deshalb kann Edition 1 nicht die einzige Inspirationsquelle gewesen sein, doch auch in diesem Fall ist die konkrete Vorlage nicht mehr nachweisbar.

#### 6.2.4 Edition 4: Straffung, Effizienz und Mehrfachnutzung der Druckplatte

Offenbar blieb die Nachfrage nach *Planetenkinder*-Darstellungen auch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unvermindert stark, sodass die Motive nun überwiegend für den blattweisen Verkauf produziert und auf immer effizientere Art produziert wurden. Dazu gehörte zum Beispiel die gemeinsame Darstellung der Planeten und ihrer Kinder auf einem Blatt. Die Zeichner bedienten sich derselben Motive, zogen sie aber wegen des beschränkteren Raums stärker zusammen und vereinfachten sie. Diese Straffung war auch für die Käufer vorteilhaft: Sie mussten nur noch ein Blatt erwerben, das zudem alle relevanten Informationen vereinte. Die Texte wurden weggelassen bzw., sofern die Bilder in Bücher eingeklebt wurden, in handschriftlicher Form beigegeben. Das

---

<sup>593</sup> Wiss. Beschreibung der UB Salzburg, <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MIII36.htm>.

<sup>594</sup> Zu dieser Handschrift siehe Moser 1997, S. 124; Schmidt 2011, S. 622-626.

<sup>595</sup> Text siehe Anhang.

Beispiel einer Serie von *Planetenkinder*-Holzschnitten (im Folgenden als Edition 4 bezeichnet) zeigt, dass auch deren Druckstöcke über einen längeren Zeitraum genutzt, weiterverkauft und dann wiederverwendet wurden.

Ein Exemplar dieses Blockbuches befindet sich unter der Signatur Cim 10 a,b im Kupferstichkabinett Berlin. Vor 1835 war es mit anderen zeitgenössischen Blockbüchern zusammengebunden, doch auch diese Fassung unterschied sich bereits erheblich vom Erscheinungsbild zur Zeit seiner Entstehung.<sup>596</sup> Die Holzschnitte sind lose auf Papier geklebt und dadurch in Buchform gebracht worden. Aufgrund von Bildvergleichen zu niederländischen Blockbüchern in Bezug auf Zeichnung, Bewegung und Kleidung des Bildpersonals sah Lippmann die Entstehung der Serie in den Niederlanden und nahm an, dass die Druckstöcke, inklusive einiger dort gezogener und kolorierter Blätter, in die Hände eines deutschen Druckers gekommen sein könnten, der sie weiterverwendete.<sup>597</sup> Martinus Schretlen stellte später überzeugend eine Verbindung zu niederländischen *Ars Moriendi*-Darstellungen her.<sup>598</sup> Auch die wenigen erkennbaren Wasserzeichen machen eine niederländische Herkunft wahrscheinlich.<sup>599</sup> Auf die erste Doppelseite des Buches wurden Holzschnitte mit lateinischen Planetenbeschreibungen geklebt (Cim 10a). Diese betreffen Saturn und Jupiter sowie Mars und Venus und entsprechen inhaltlich den Texten der Baccio Baldini-Kupferstiche (Kap. 8.1).<sup>600</sup> Allerdings gehörten diese Texte definitiv nicht zu den in diesem Buch vorhandenen *Planetenkinder*-Drucken: Deren Papier ist zwar ähnlich beschaffen, hat aber ein anderes Wasserzeichen.

Das Herzstück des Blockbuches bilden vierzehn Seiten mit den Planeten und ihren Kindern sowie zugehörigen Versen (Cim 10b). An den Anfang sind hier die beiden Lichter Sonne und Mond gesetzt, die Reihe wird dann – wieder in der tradierten Reihung, der Dauer der Umlaufzeiten entsprechend – mit Saturn, Jupiter, Mars, Venus und Merkur fortgesetzt. Dem Zustand der Blätter und dem Druckbild nach sind die Holzschnitte von Hand mit einem Reiber abgezogen worden. Bei der Produktion des Jupiter- und Marsblattes war der Druckstock noch relativ frisch, die Konturen der Abzüge sind kräftig, tiefbraun und klar. Als die Blätter der anderen Planeten entstanden, waren die Platten bereits deutlich stärker abgenutzt, auch die Druckfarbe ist erheblich blasser und die zeitnah nach der Herstellung erfolgte Kolorierung eher flüchtig in leuchtend roter, grüner und gelber Farbe ausgeführt worden. Der Rand aller Darstellungen wurde kräftig mit rostroter Farbe umrahmt. Jeweils auf der gegenüberliegenden recto-Seite befindet sich ein handschriftlicher Vers in obermitteldeutschem Dialekt<sup>601</sup>, der dem Text der Editionen 1-3 entspricht (Abb. 6.70). Während die Szenen der Kinder Übernahmen und Erweiterungen ihrer Vorgänger-Serien sind, jedoch zusätzlich vor einem angedeuteten städtischen Hintergrund spielen, gibt es bei den

<sup>596</sup> Friedrich Sotzmann beschrieb die Serie zuerst. Siehe Sotzmann 1842, S. 177-190, 193-208, 209-212. Zum ursprünglichen Band gehörten auch: *Ars moriendi*, *Biblia Pauperum*, *Liber Regum* der Apokalypse, der Entkrist und die 15 Zeichen, die Fabel vom kranken Löwen und Fragmente anderer xylografischer Werke des 15. Jahrhunderts. Er war 1835 mit der Sammlung des Berliner Generalpostmeisters F. von Nagler in das Berliner Kupferstichkabinett gelangt. Im Vorfeld war der Band auseinandergenommen und die Blockbücher einzeln gebunden worden.

<sup>597</sup> Lippmann 1895, S. 7.

<sup>598</sup> Schretlen 1927, S. 4-9.

<sup>599</sup> Da die Blätter aufgeklebt sind, lassen sich kaum Wasserzeichen erkennen. Lippmann 1895, S. 8 verweist jedoch darauf, dass das Symbol der Blätter Saturn und Venus ein Turm ist. Zu diesem siehe Weigel 1872, Band 2, S. 437. Das Wasserzeichen des Mars-Blattes ist ein (häufig in niederländischen Drucken vorkommender) Anker. Die xylografischen Textblätter tragen Wasserzeichen-Fragmente, deren ursprüngliche Form nicht deutbar ist. Beim Textblatt zum Saturn kommt eine umkreiste Waage in Frage.

<sup>600</sup> siehe Kap. 8 und Anhang. Lippmann 1895, S. 9 nimmt an, dass die Texte von einem nordalpinen Übersetzer von den Baldini-Stichen ins Lateinische übertragen wurden. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es eine lateinische Vorlage gab, die jeweils in Volkssprachen übersetzt wurde.

<sup>601</sup> ebd.



Planetengöttern kleine Modifikationen: Sowohl deren Name als auch die ihrer Tierkreiszeichen sind in Banderolen eingeschrieben und die Symbole von letzteren dargestellt.

Nach dem Abschnitt zu den Planeten folgt ein zweiteiliger immerwährender Kalender deutschen Ursprungs (Abb. 6.69), dessen Ränder beschnitten wurden, um ihn dem Buchformat anzupassen. Beide Holzschnitte stammen aus dem Jahr 1468.<sup>602</sup> Sie zeigen jedoch keinen aktuellen Kalender, sondern ein bereits vor 1439 erstmals publiziertes immerwährendes Kalendarium des Astronomen Johannes von Gmunden. Ursprünglich gehörten sie nicht zu den *Planetenkinder*-Blättern. Bis auf deren qualitativ höherwertige Blätter Jupiter und Mars wurden sie jedoch auf gleichartigem Papier gedruckt.

Edition 4 ist aus drei verschiedenen Zyklen bekannt: aus dem beschriebenen Cim 10b in Berlin, einer Serie von Einzelblättern in der Kupferstichsammlung der Königlichen Bibliothek von Kopenhagen und durch ein Fragment, das lediglich die Blätter von Saturn und Luna umfasst und unter der Signatur 33/121 in der Kirchen-Kapitelsbibliothek Schwabach verfügbar ist. Bisher wird die Berliner Folge „um 1500“<sup>603</sup>, die Kopenhagener Serie auf 1470<sup>604</sup> und das Schwäbische Blockbuch auf 1465<sup>605</sup> datiert. Eine persönliche Begutachtung aller Exemplare hat jedoch einige Besonderheiten der Blätter aufgezeigt und legt zum Teil eine andere Entstehungs-Reihenfolge nahe: Beim Exemplar aus der Kopenhagener Kupferstichsammlung ist die Qualität der einzelnen Blätter zwar inhomogen, das Druckbild aber vollständig (Abb. 6.62-6.68). Die Blätter im Berliner Kupferstichkabinett zeigen bereits einen Beschnitt an allen Plattenkanten sowie partielle Nachbearbeitungen von Konturen. Und bei dem Fragment aus Schwabach war die Platte offenbar bereits ausgedruckt gewesen (Abb. 6.71). Markante Linien wurden deshalb nachgeschnitten und auch der, vermutlich ebenfalls stark in Mitleidenschaft gezogene, Druckstock-Rand weiter abgetrennt. Dadurch entstand ein vereinfachtes und reduziertes Bild, bei dem nicht nur feinere Linien fehlen, sondern auch ganze Elemente, wie das obere Kirchturm-Segment am linken Bildrand verändert wurden (siehe Abb. 6.68, 6.70, 6.71).<sup>606</sup> Auffallend ist letzterer Serie, dass der Bildteil und die Textpartie zu den *Planetenkindern* von einem Druckstock stammen, die bündig darunter angefügten Angaben zum Planeten jedoch von einem zweiten Holzstock.<sup>607</sup> Dadurch wurde ein ungewöhnlich schmales Hochformat für eine Buchseite geschaffen. Nigel Palmer, der in seiner Beschreibung des Planetenbuchs im *Berliner Kupferstichkabinett* auch auf das Phänomen des länglichen Formats hinweist, wertet dies als Indiz für eine Verwendung als Wandplakat oder Einzelblatt.<sup>608</sup>

Durch die genannten Veränderungszustände der Druckstöcke und der davon gezogenen Serien ist ihre Entstehung mit: Kopenhagen „um 1460“, Berlin „um 1465“ und das Fragment in Schwabach auf „um 1470“ anzusetzen. Indiz für eine hohe Auflage der Edition 4 und ihren weiten Verbreitungsradius ist ein englisches Manuskript aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts (MS Crawl. D.1220 in der Bodleian Library von Oxford), in dem die Motive der bereits zum ersten Mal

---

<sup>602</sup> Zu Johannes von Gmunden siehe Simek 2006, S. 183–223. Der Kalender selbst zeigt die unbeweglichen Feste an. Er enthält auch die Sonntagsbuchstaben, Tabellen zur Berechnung des Osterdatums und einen Aderlassmann. Von diesem Druck sind mehrere intakte Blätter erhalten, z.B. im British Museum, Inv.-Nr. 856,0209.183.

<sup>603</sup> [bbaw.de/forschung/dtm/HSA/berlin\\_700281300000.html](http://bbaw.de/forschung/dtm/HSA/berlin_700281300000.html).

<sup>604</sup> Schreiber 1969, S. 418; Blume 2000, S. 467. Handschriften-Lesesaal der Staatsbibliothek Berlin (Potsdamer Platz), Signatur HsLs WP 1, S. 420-427.

<sup>605</sup> Bayerische Staatsbibliothek, online: [https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=9&identifier=100\\_SOLR\\_SERVER\\_1955577680](https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=9&identifier=100_SOLR_SERVER_1955577680)

<sup>606</sup> Schretlen 1969, S. 16 bewertete diese Blätter als „eher grob“ und vermutete eine deutsche Kopie nach holländischem Vorbild. Allerdings handelt es sich hier nicht um eine Kopie, sondern um die selbe Druckplatte, die vor dem Neudruck in Details weiterbearbeitet worden war.

<sup>607</sup> Griesse 2011, S. 436.

<sup>608</sup> Siehe Palmer 1992 II, S. 39.

beschnittenen Druckstöcke bis in Details genau kopiert worden sind, während die deutschen Planetenverse ins Englische übertragen wurden (Abb. 6.72).<sup>609</sup>

### 6.2.5 Edition 5 und Verschwinden der Blockbücher

Ein weiteres Blockbuch orientiert sich stark an Edition 4. Es entstand zwischen 1453 und 1470<sup>610</sup>, wurde von dem Benediktinermönch Gallus Kemli in St. Gallen unter dem Titel: *Diversarius multarum materiarum* zusammengestellt und enthält verschiedene Texte in deutscher oder lateinischer Sprache— darunter auf den folia 8<sup>v</sup> bis 15<sup>v</sup> ein chiroxylographisches *Planetenkinder*-Buch (Abb. 6.73-6.79).<sup>611</sup> Das Manuskript Ms C 101 in der Zürcher Zentralbibliothek ist bislang der einzige Beleg für diese Serie.

Die Bilder vereinen Planetenfigur und -kinder auf einem Blatt. Allerdings sind die himmlische und irdische Sphäre nicht bloß durch ein Medaillon, das hier von Wolken umspielt wird, sondern auch durch einen Rahmen voneinander getrennt. Die Blätter tragen keine Wasserzeichen, sie wurden mit dem Reiber bräunlich-grau gedruckt und in den Farben Karmin, Gelb, Zinnober, Braun, Grün und Grau koloriert. Offenbar waren die Holzschnitte jedoch etwas zu groß für das Buchformat, deshalb schnitt Kemli beide Teile jeweils an den Einfassungslinien aus und klebte sie eng übereinander auf die Verso-Seiten. Jeweils gegenüberliegend findet sich ein von ihm handgeschriebener deutschsprachiger Verstext. Denkbar ist, dass die Holzschnitte in ihrer ursprünglichen Form bereits Texte enthielten, die jedoch abgetrennt wurden, um die Blätter auf Buchformat zu bringen.<sup>612</sup>

Die dargestellten Szenen der fast quadratischen *Planetenkinder*-Felder sind denen von Edition 4 verwandt, jedoch etwas reduziert: Auf dem Saturn-Blatt fehlen z.B. der Gerber, der umgrabende Bauer, der Drescher und Eremit. Die Jupiterkinder wurden um zwei Jagdteilnehmer sowie einen Hund reduziert, die Szenen beim Mars um je einen Reiter, Plünderer, Gefangenen, Hund und ein Schaf. Auf dem Sol-Holzschnitt fehlt ein Höfling, dafür knien jetzt zwei Betende vor dem Altar. Die Venuskinder sind um ein Paar und einen Sänger reduziert, die Merkurkinder um einen Goldschmied, den Helfer des Bildhauers, einen schlafenden Schüler und einen Farbenreiber. Auch das Lunablatt wurde gekürzt: um je einen Fischer, Vogelsteller und zwei Männer am Spieltisch.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts verschwanden die Blockbücher allmählich, nach dessen erstem Drittel war dieser Prozess weitgehend abgeschlossen. Denn die Technik des Holztafeldrucks war dann nicht mehr zeitgemäß; sie erlaubte zwar eine vielfache Wiederholung von Bildern und Texten, war aber dennoch zu aufwendig und zeitintensiv. Zudem konnten die einmal in den Block geschnittenen Wörter nur in der vorgegebenen Reihenfolge produziert werden. Durch Gutenbergs Druck mit beweglichen Lettern gab es jedoch rationellere Arbeitsmethoden, mit denen zugleich deutlich höhere Auflagen erzielt werden konnten.

<sup>609</sup> Eine entsprechende Verbindung zwischen dem Berliner Blockbuch und dem Ms. MS Rawl. D.1220 bemerkte bereits Blazekovic 1987, S. 283.

<sup>610</sup> Boesch 1980, S. 127. Da die Handschrift bereits in Kemlis BÜcherverzeichnis von 1470 genannt wird, datiert sie Bettina Wagner auf „vor 1470“. Siehe Wagner 2000, S. 129. Blume 2000, S. 466 nimmt eine Entstehung um (1450) an. Angesichts der Abhängigkeit von Edition 4 erscheint letzteres jedoch zu früh.

<sup>611</sup> Zu dieser Handschrift siehe Werner 1904, S. 152-183; Mohlberg 1932-1952, S. 52f., Boesch 1980, S. 128-145, Griese 2011, S. 423-434. Die erste Lage des Codex (fol. 2<sup>r</sup>-15<sup>v</sup>) gilt dem Thema Astrologie sowie der Einordnung des Menschen in den Mikrokosmos. Dabei ist in den, das Buch eröffnenden, Kalender mit Heiligen-Reihe, ein deutschsprachiger Cisoianus für die Monate Januar bis März eingearbeitet. Ein Großteil seiner Handschriften befindet sich in der Stiftsbibliothek St. Gallen, vier Exemplare kamen nach 1712 in die heutige Zentralbibliothek Zürich. Zur Vita Kemlis siehe Schützeichel 1978, S. 44-46; ders. 1979, S. 643-665.

<sup>612</sup> Siehe Palmer 1992, S. 39.

## 6.2.6 Buch-Illustrationen nach Planeten-Blockbüchern

Ms.germ.fol. 642

Neben den Blockbüchern entstanden seit den 1440er-Jahren zahlreiche Variationen des *Planetenkinder*-Themas als Buch-Illustrationen in unterschiedlichem Kontext. Dazu gehört z.B. die fränkische Sammelhandschrift *Ms.germ.fol 642* (1442-1444<sup>613</sup>), die leider nur fragmentarisch erhalten ist und ursprünglich mit zahlreichen aquarellierten Federzeichnungen ausgestattet war. Die Illustrationen waren bis zu  $\frac{3}{4}$  Seiten groß und in den laufenden Text eingefügt. Ihre ursprüngliche Zahl ist wegen massiver Beschädigung des Bandes nicht mehr feststellbar, von den *Planetenkinder*-Bildern sind lediglich Jupiter und Merkur relativ intakt geblieben.

Während die Gestaltung der Planetengötter, jeweils auf der linken Buchseite, den bekannten Drucken folgt, die Planeten jedoch nicht mehr innerhalb runder Medaillons, sondern lediglich von einem Kreissegment hinterfangen werden, spielen sich die Szenen der *Planetenkinder* in mehreren übereinander angeordneten Ebenen ab. Zu den tradierten Motiven treten hier einige Neuerungen. Auf dem Merkurblatt ist zum Beispiel ein König zu sehen, der in Begleitung speist. In unmittelbarer Nähe schaut ein Astronom/Astrologe in die Sterne (Abb. 6.80-6.81). Denkbar ist, dass die sieben Planetengötter und ihre Kinder eine szenische Narration zeigten, die über den rein astrologischen Gehalt hinausging.

### Das Passauer Kalendar 2° Ms astron (1445)

Das Passauer Kalendar (2° Ms. astron)<sup>614</sup> der UB/LMB Kassel kann exakt datiert werden. In der Schlusssequenz auf fo.111<sup>r</sup> stellt sich Conrad Boesner aus Ostfranken als Schreiber vor und gibt an, dass er das Buch im Jahr 1445 geschrieben habe.<sup>615</sup> Die 112 Pergamentblätter umfassende Sammelhandschrift enthält zahlreiche Illustrationen, u.a. zum Sphärenmodell, den 12 Monaten und den sieben Tagen der Woche. Jedem Tag ist traditionell ein Planet zugeordnet, der mit seinen Kindern innerhalb eines kreisrunden Feldes dargestellt ist. Deren Szenen wurden thematisch stark eingeschränkt, jedoch sorgfältig ausgeführt (Abb. 6.82, 7.41-7.47). Besonderheiten dieser Darstellungen sind, dass die Medaillons jeweils von einem Limbus umschlossen sind, d.h. dem Teil eines Astrolabiums, mit dem die Zeit gemessen wird (Abb. 6.83). Das verdeutlicht die Einbindung des Individuums (Mikrokosmos) ins universale Gefüge (Makrokosmos) und stellt zudem den jeweiligen Wochentag grafisch dar.

Weiterhin sind die *Planetenkinder* hier mit den sieben Todsünden verbunden.<sup>616</sup> Jedes Gestirn trägt eine Fahne. Das darauf gezeigte Tiersymbol symbolisiert das jeweilige Laster. Lediglich Jupiter ist positiv konnotiert, Sol zumindest ambivalent.

---

<sup>613</sup> Lt. wiss. Beschreibung der Staatsbibliothek Berlin, abrufbar im Handschriften-Lesesaal. Datierung dort lt. Waserzeichen-Zuordnung in die Jahre 1442/1444.

<sup>614</sup> UB/LMB = Universitätsbibliothek/Landes- und Murhardtsche Bibliothek der Stadt Kassel. Das Buch wurde erstmals von R. Kautzsch: Planetendarstellungen aus dem Jahr 1445, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XX (1897), S. 32-40 beschrieben und in der Folge mehrfach kodikologisch bewertet (<http://www.handschriftencensus.de/14967>). Mueller 2009 untersuchte die zugrundeliegenden Text- und Bildtraditionen und edierte das Werk.

<sup>615</sup> „Scriptum Patawie Anno dn0 1445 perme Conradum B=snner defrancia Orientali“. Mueller 2009, S. 25.

<sup>616</sup> ebd. S. 255. Die dargestellte Tabelle geht ebenfalls auf Mueller a.a.O. zurück. Allerdings sieht dieser für Sol ausschließlich die Todsünde Ira (Zorn, Gewalt). Doch das Wort Bär kommt vom althochdeutschen *bero* und bedeutet hart = mutig, stark. Da in der Regel Herrscher und Höflinge als Solkinder gezeigt werden, wäre eine rein negative

PLANET	TIER	SÜNDE/TUGEND	LAT. BEZEICHNUNG
Mond	Esel	Trägheit	acedia
Merkur	Fuchs	Geiz	avaritia
Venus	Affe	Unkeuschheit, Eitelkeit	luxuria/vanitas
Sol	Bär	Zorn/Mut, Stärke	ira
Mars	Hund	Neid	invidia
Jupiter	Lamm	Glaube, Liebe, Hoffnung	fides/caritas/spes
Saturn	Schwein	Gier, Maßlosigkeit	gula

Wenngleich diese Miniaturen individuell gestaltet wurden, muss ihnen eine konkrete Vorlage zugrunde gelegen haben, auf der zugleich die *Planetenkinder*-Darstellungen des *Mittelalterlichen Hausbuches* (siehe Kap. 7) basieren. Auch dort tragen die Planetengötter Fahnen mit Tiersymbolen, die Jupiter-Figur weist in beiden Zyklen starke Gemeinsamkeiten auf (inkl. des auf der Fahne abgebildeten *agnus dei*) und auf beiden Venusbildern wiederholen sich spazierende Paare (7.48-7.51). Andererseits scheinen im Passauer Kalendar, wie bereits von Mueller bemerkt<sup>617</sup>, ikonografische Ähnlichkeiten zur Blockbuch-Edition 1 auf (siehe die Szene des Rechtsprechens auf dem Jupiterbild (siehe Abb. 7.52-7.53). Aber weder die beschriebene Ähnlichkeit der Jupiterfiguren, noch die der lustwandelnden Paare auf den Venusbildern ist in diesen Holzschnitten vorhanden. Offenbar stand den Künstlern beider Handschriften eine weitere, heute nicht mehr erhaltene Vorlage zur Verfügung, die bereits vor 1445 existiert haben muss.

#### Tübinger Hausbuch Md2 (1470-1480)

Eine Sonderstellung nimmt auch das Tübinger Hausbuch Md2 ein, das in den 1470er-Jahren im Raum Ulm/Urach entstand und in der Kartause Güterstein gebunden wurde (Abb. 6.84-6.89).<sup>618</sup> Der Band ist in niederalemannischem Dialekt mit rheinfränkischen Einflüssen verfasst. Als Auftraggeber kommt Eberhard V. (genannt „Eberhard im Bart“), Graf von Württemberg-Urach (1445-1496) in Frage. In dessen Bibliothek befanden sich zahlreiche kalendarische und medizinische Schriften, zudem ist das württembergische Wappen auf dem *Planetenkinder*-Bild der Venus zu sehen (Abb. 6.87). Es ist an der Fahne des Trompeters angebracht, wie in Edition 1 (siehe Abb. 6.13).<sup>619</sup> Da jedoch auch an anderer Stelle Wappen auftauchen, wie z.B. das römische Stadtwappen beim Mars, bleibt diese Zuweisung fraglich.

Die Handschrift, die neben einem Computus, einem medizinischen und einem Weissagungsteil auch Traktate über die 12 Tierkreiszeichen, Geomantie<sup>620</sup> und Onomantie<sup>621</sup>, die 7 Planeten und 36 Konstellationen enthalten, ist mit zahlreichen, teilweise ganzseitigen kolorierten Federzeichnungen, Tierkreiszeichen-Darstellungen, *Planetenkinder*-Bildern, geomantischen Figuren, Tabellen und kosmologischen Schemata ausgestattet. Die Wirkungen der sieben Planeten auf ihre Kinder

---

Deutung problematisch. Das *agnus dei* auf der Jupiterfahne dürfte für die Gesamtheit der drei christlichen Tugenden stehen.

<sup>617</sup> ebd. S. 196.

<sup>618</sup> Beschreibung der Handschrift bei Brinkhus/Juste/Lengenfelder 2005, S. 7-10. Vgl. auch Hauber 1914, S. 8-13.

Dieser und Saxl 1919, S. 1014 datieren die Handschrift anhand von Kalenderverweisen auf Bl. 33rb und Bl. 49va auf das Jahr 1404. Wegen Wasserzeichenbefunden und einer sicheren Datierung des Einbandes ist diese These heute jedoch nicht mehr haltbar. Hierzu siehe Brinkhus/Juste/Lengenfelder 2005, S. 7-10.

<sup>619</sup> Brinkhus/Juste/Lengenfelder 2005, S. 9.

<sup>620</sup> Geomantie: Hellsehen auf der Grundlage von Steinen oder Figuren im Sand.

<sup>621</sup> Onomantie: Vorhersagen aufgrund des Namens.

werden auf den Seiten 266<sup>v</sup>-277<sup>r</sup> besprochen, das Bild des Sol und der Text zur Venus fehlen.<sup>622</sup> Zwar sind die Bilder generell genauso aufgebaut wie die der Blockbücher, den Planetengöttern sind jedoch neben ihren Tierkreiszeichen auch die Dekane (siehe Kap. 1.5.3) sowie weitere Motive beigegeben. Neben dem Saturn (Abb. 6.84) steht zum Beispiel Jesus Christus auf einem Stern und lässt Blut aus seiner Seitenwunde in einen Kelch fließen. Auf der anderen Seite zählt ein König Geld hinter einer Truhe und präsentiert einen weiteren großen goldenen Kelch. Der gekrönte Jupiter (Abb. 6.85) hält neben dem Zepter einen goldenen Reichsapfel in den Händen, das ist ein ungewöhnliches Attribut und kommt nur hier vor. Neben ihm reitet u.a. eine Hexe auf dem Besen.<sup>623</sup> Zu den tradierten Tätigkeiten der Jupiterkinder kommt der Kürschner neu hinzu.

Unter dem voll gerüsteten Mars (Abb. 6.86) ist auf einer purpurnen Fahne das Hoheitszeichen der Legionen des Römischen Reiches (S.P.Q.R.) zu sehen. Neben den üblichen kriegerischen Szenen und des Frauenraubers taucht hier erstmals ein Metzger auf, der ein Schwein ausnimmt. Anders als die männlichen Planetengötter sind Venus und Luna nackt gezeigt. Doch auch auf diesen Bildern gibt es Neuerungen bei den *Planetenkinder*-Motiven: Auf dem Venusblatt (Abb. 6.87) taucht erstmals die Herstellung von Kleidung auf. Dort wird Stoff gekämmt und geschnitten, eine Frau spinnt Garn an einer Spindel, eine andere stickt. Weiterhin gibt es einen höfischen Festzug, der sich in Begleitung von Musikern und eines Affen an zentraler Position durch das Bild bewegt. Gezeigt wird auch ein Badezuber. Doch hier dient er nicht dazu, Liebeslust zu veranschaulichen: Züchtig getrennt durch ein als Tisch dienendes Brett sitzt ein bekleidetes Paar im Wasser und speist. Die Liebesgöttin steht nicht, sondern hat auf einem weichen Kissen Platz genommen. Merkur (Abb. 6.88) wird als Arzt und Gelehrter gezeigt. Er sitzt auf einer Schlange, hält ein Harnglas und ein Astrolabium in die Höhe, auf seinem Schoß ruht ein geöffnetes Buch. Seine Kinder führen zum Teil bekannte Tätigkeiten aus. Sie sind Orgelbauer, Maler, Bildhauer, Schreiber, Uhrmacher oder tafeln gemeinsam. Daneben gibt es aber auch einen Schumacher, eine Lehrerin, die gerade einen Schüler im Schreiben unterrichtet, einen Barbier und einen Schneider. Auch im Bild der Luna (Abb. 6.89) werden neben den tradierten Berufen (Müller, Fischer, Vogelsteller, fahrender Schüler) nun neue dargestellt: Man sieht einen Baumeister beim Besteigen eines halbfertigen Kirchturmes, einen Priester mit seiner Gemeinde sowie zwei Schwertschlucker.

Im Kapitel, das auf die *Planetenkinder* folgt (fol. 272<sup>r</sup>-274<sup>v</sup>), wird die Berechnung des *Geburtsplaneten* erläutert. Dieser entstand eigentlich durch die Geburtszeit (siehe Kap. 1.3). Diese war jedoch den wenigsten Menschen im 15. Jahrhundert bekannt. Deshalb kamen auch andere Methoden zum Einsatz. Man wies z.B. den Buchstaben der Namen Nummern zu, addierte die Nummern des eigenen Namens sowie dem der Mutter und dividierte die Summe durch 9. Die errechnete Zahl ergab die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Planeten.<sup>624</sup>

---

<sup>622</sup> Zu den Texten siehe Anhang.

<sup>623</sup> Brinkhus/Juste/Lengenfelder 2005 identifizieren diese als *daemon meridianus*, der als Verweis auf die Todsünde *acedia* (Trägheit) gilt. Allerdings ist Jupiter sonst stets als guter Planet gezeigt und wird in keinem anderen *Planetenkinder*-Zyklus mit einer Todsünde assoziiert.

<sup>624</sup> Ergibt die Zahl 1 oder 7: Sonne, 2: Venus, 3: Merkur, 4 oder 9: Mond, 5: Saturn, 6: Jupiter, 8: Mars. Die Onomantie tauchte in lateinischen Quellen der *Alchandreana* seit dem 10. Jahrhundert auf und war in den folgenden Jahrhunderten sehr gebräuchlich. Siehe Brinkhus/Juste/Lengenfelder 2005, S. 19.

Das Losbuch des Konrad Bollstatter, Cgm 312

Eine weitere Methode zur Bestimmung des eigenen Planeten waren zufallsgebundene Verfahren, wie das Würfeln. Diese Methode erwies sich als praktisch und beliebt, weil man nicht auf ewig an sein Gestirn gebunden war, falls einem dessen Konnotationen nicht zusagten. Die reich illustrierte Sammelhandschrift des Schreibers und Verfassers Konrad Bollstatter, entstanden zwischen 1450-1473, im Cgm 312 der Bayerischen Staatsbibliothek enthält neben einem in sich geschlossenen Losbuch auch ein Kapitel über die Planeten und ihre Kinder.<sup>625</sup> Der Nutzer muss drei Würfel werfen und erfährt über die am Seitenrand angegebene Augenzahl, wessen Planeten Kind er ist (Abb. 6.90-6.91). Die Planetengötter und *Planetenkinder*-Szenen sind so angelegt, wie in Edition 4 (siehe Kap.6.3.4) und dürften ihre Inspiration in dieser Serie haben.

Biblia Pauperum, Cod. vind. 3085

Die *Planetenkinder*-Darstellungen im Codex Vind. 3085 (*Biblia Pauperum*)<sup>626</sup> der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien wurden in drei horizontale Zonen geteilt (Abb. 6.92). Die Besonderheit dieser Serie liegt nicht nur darin, dass die Zeichnungen mit sehr reduzierten Federstrichen ausgeführt wurden und auch die Szenen sowie das Umfeld der *Planetenkinder* deutliche Reduktionen erfahren haben: Hier wandeln die lediglich mit einem Stern im Genitalbereich verdeckten Planeten nicht innerhalb eines Medaillons oder einer himmlischen Sphäre. Stattdessen befinden sie sich auf einem Plateau innerhalb einer sanft hügeligen Landschaft. Auch ihre Kinder agieren in einer solchen. Beide Sphären sind deutlich durch den zwischen ihnen platzierten Text getrennt. Dennoch erzeugt das Bild eine Einheit – anders als im astronomisch-medizinischen Handbuch Cod.lat. 4394 des Wilhelm de Rang (1477)<sup>627</sup>, in dem ein kleines Medaillon der Planeten innerhalb des laufenden Textes auf einer und die Kinder (ohne festes Seitenschema) auf einer anderen Textseite gezeigt werden (Abb. 6.92-6.93).

---

<sup>625</sup> Schneider 1978, S. 14f. Die Tradition der Losbücher reicht bis ins antike Griechenland zurück. Seit dem späten Mittelalter waren sie sehr beliebt. Zu den üblichen Losverfahren konnten Würfel und Drehscheiben verwendet, aber auch Zeichen am Himmel und auf der Erde ausgedeutet werden. Mit diesen Methoden wurde auf Fragen nach Glück, Liebe, Reichtum u. ä. reagiert. Antworten erhielt der Ratsuchende durch Würfeln, Aufsuchen von Sprüchen und Zahlen und durch Weiterverweise nach Art eines Gesellschaftsspiels. Zu Losbüchern allgemein siehe Bolte 1925, S. 185-214; Rosenfeld 1963, Sp. 1117-1128. Zu Konrad Bollstatters Losbuch Cgm 312 Schneider 1978.

<sup>626</sup> *Biblia pauperum* = die Armenbibel. Diese ist jedoch keine illustrierte Bibelausgabe, sondern zählt zu den typologischen Schriften. Einem Ereignis aus dem Neuen Testament werden analog zwei Szenen aus dem Alten Testament gegenüber gestellt, um herauszustellen, wie sich die Weissagungen aus dem Alten Testament erfüllt haben. Die Bezeichnung „arm“ bezieht sich auf den vermuteten Leserkreis, auf die *pauperes praedicatores*, den niederen Klerus, welcher solche Schriften als Hilfsmittel für die Lehre verwendete. Im Gegensatz zu den kurzen Texten der Biblia Pauperum verlagert sich im *Speculum humanae salvationis* bzw. Heilsspiegel der Schwerpunkt hin zum kommentierenden Text. Dort werden der Sündenfall und die Erlösung des Menschengeschlechts behandelt und einer Szene aus dem Neuen Testament drei Szenen aus dem Alten Testament zugeordnet. Auch die in den Blockbüchern weit verbreiteten Themen der Apokalypse sowie des Antichristen gehen aus einer langen Handschriftentradition hervor. Vgl. Mertens 1991, S. 16.

<sup>627</sup> Der Urheber verewigte sich auf fol. 194r: „Iste liber collectus est per me fratrem Wilhelmm de Rang a[nno] 1477“.





### III HÖHEPUNKT DER ENTWICKLUNG

## 7 Gesellschaftliche Nobilitierung: Das Mittelalterliche Hausbuch

### 7.1 Der Codex: Aufbau, Inhalt, Datierung, Künstler

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewann das städtische Bürgertum immer mehr an sichtbarer Bedeutung. Vermögende bürgerliche Familien konnten sich nicht nur eine stetig bessere Bildung leisten, sondern erwarben auch Luxusgegenstände. Deren Besitz stellte zugleich die neue wirtschaftliche Potenz unter Beweis. So wurden z.B. Bücher gekauft bzw. deren Produktion beauftragt. Auf diese Weise entstand auch das *Mittelalterliche Hausbuch*. In diesem illustrierten handschriftlichen Kompendium ließ sein Auftraggeber eine Zusammenstellung praktischen zeitgenössischen Wissens aufzeichnen.<sup>628</sup> Es wird auf der Liste der nationalen Kulturgüter geführt.

#### Aufbau

In seinem heutigen Zustand umfasst das Werk 63 von ehemals 98 dünnen Pergamentblättern gleicher Qualität, die sich auf neun Lagen verteilen. Es enthält 47 ganz- oder doppelseitige Federzeichnungen, die mit dunkelbrauner Tinte ausgeführt wurden, unterschiedlich intensiv oder auch gar nicht koloriert sind. Alle Blätter sind beschnitten; einige sogar so stark, dass Teile von Illustrationen abgetrennt wurden. Der Codex liegt also nicht mehr in seiner Urform vor, sondern wurde neu gebunden. Während der weit über 500-jährigen Geschichte der Handschrift sind auch dessen Seiten mehrfach durchnummeriert worden. Fehlende Seitenzahlen legen nahe, dass inzwischen einige folia fehlen: das erste Blatt der Handschrift (Abb. 7.2), sechs Seiten innerhalb des Kapitels zur Kriegstechnik sowie am Ende zwei, vermutlich leere, Blätter.<sup>629</sup> Heute wird die so genannte *Hofsche Folierung* – nach einem Besitzervermerk auf fol. 65<sup>r</sup> – verwendet, die nach dem Blattverlust entstand.<sup>630</sup> Sie vernachlässigt die im Codex vorhandenen aufklappbaren Tafeln sowie das Blatt 54<sup>a/ß</sup>.<sup>631</sup> Das *Mittelalterliche Hausbuch* wurde offenbar nie ganz fertiggestellt. Darauf lassen einerseits die hohe Zahl leerer Seiten und seine rudimentär ausgeführte Kolorierung schließen, wie auch der unvermittelte Textabbruch auf fol. 44<sup>v</sup>, dem drei unbeschriebene Blätter folgen. Leere Seiten entfallen fast ausschließlich auf Textlagen, sie waren offenbar für textliche Ergänzungen und Nachträge vorgesehen.<sup>632</sup> Die Zusammenstellung der Sammelhandschrift macht deutlich, dass sich

---

<sup>628</sup> Der Name *Mittelalterliches Hausbuch* wurde von Ralf von Retberg geprägt, „weil sie [die Handschrift] allerlei enthält, was dem Besitzer eines Hauses oder auch namentlich einer Burg wichtig erscheinen mochte und anderes, was er eben, obgleich es nicht gerade nötig war, für ergetzlich und der Aufzeichnung wert erachtete“. Retberg 1865, S. 4. Der thematischen Breite des Werkes und ihrer herausragenden künstlerischen Qualität wird dieser Titel jedoch nicht gerecht, zahlreiche Forscher haben ihn bemängelt. Vgl. Waldburg Wolfegg 1997, S. 65, 77ff.

<sup>629</sup> Bossert/Storck 1912, S. 11, 1985, S. 132-135. Der Zeitpunkt der Neubindung ist nicht bekannt. Die Spanne lässt sich jedoch eingrenzen, weil die Seitenzahlen der so genannten „Hofschens Paginierung“ bereits bequem in den Ecken der beschnittenen Blätter stehen. Auch der ursprüngliche Umfang des Buches lässt sich nicht mehr sicher rekonstruieren. Nach Bossert hatte es ursprünglich 98 Blätter. Er geht davon aus, dass zunächst nur die Lagen gezählt wurden und schlägt eine Nummerierung von 1-12 bei einheitlichen Blattzahlen innerhalb der einzelnen Lagen vor. Die Richtigkeit dieser Rekonstruktion vorausgesetzt, hätte das Buch zunächst drei Lagen mehr gehabt; allerdings sind die Lagen mit den Nummern III, IV und VIII nicht mehr vorhanden.

<sup>630</sup> Zu den unterschiedlichen Folierungen sowie den angenommenen Blattverlusten siehe Bossert/Storck 1912, S. 16; Waldburg Wolfegg 1997, S. 69.

<sup>631</sup> Waldburg Wolfegg 1997, S. 57.

<sup>632</sup> Bossert/Storck 1912, S. 12.

deren Charakter im Laufe ihrer Entstehung geändert hat. Der Inhalt lässt sich in zwei grundsätzliche Teile gliedern. Der erste wurde besonders geschmückt und als Prachthandschrift angelegt. Er gibt überwiegend private Informationen. Nach einer Zäsur, die durch ein erneut gezeigtes Auftragegeber-Wappen definiert ist, erfolgt eine stärkere Hinwendung zur praktischen Themen mit konkreter beruflicher Verwertbarkeit.<sup>633</sup> Der Codex hat – ungewöhnlich für ein so kostbares Gesamtkunstwerk – einen schlichten mappenartigen Einband (Abb. 7.1).<sup>634</sup>

## Inhalt

Der erste Teil des Werkes eröffnet auf fol. 3<sup>r</sup> mit einem ganzseitigen kolorierten Wappen (Abb. 7.8). Die Folgeside wird von der illuminierten Zeichnung einer Gauklertruppe (Abb. 7.5) bestimmt.<sup>635</sup> Darauf folgen ein Traktat zur Rhetorik und Gedächtniskunst fol. 4<sup>r</sup>-5<sup>v</sup>)<sup>636</sup> sowie ein Kapitel zu den sieben klassischen Planeten und ihren Auswirkungen auf die Menschen. Der dritte Themenbereich gibt mit den so genannten Genreszenen einen Einblick in die höfische sowie städtische Kultur. Der vierte enthält ein Konglomerat diverser, teilweise mit hebräischen Buchstaben verschlüsselter, Rezepte. Diese ersten vier Lagen weisen keinen inhaltlichen Bruch auf. Dem zweiten Teil geht erneut ein Wappen voraus. Es ähnelt stark der ersten Imprese und kann als deren Weiterentwicklung gelten. Ihm folgen die Aquarellzeichnung eines Bergwerks, von Hochöfen und Gebläsen. Die nächste Themengruppe präsentiert Texte über das Münz- und Hüttenwesen. Das folgende Kapitel ist der Kriegsführung gewidmet. Er zeigt Darstellungen von Kriegsgeräten, zum Teil kolorierte Zeichnungen eines Heereszuges und eines Feldlagers. Den letzten Abschnitt bilden Texte mit Anweisungen für Büchsenmeister.<sup>637</sup>

Elgin Vaassen wies in ihrer Studie zur Mainzer Riesenbibel im Pontifikale von Nassau Übernahmen von den *Planetenkinder*-Zeichnungen aus dem *Mittelalterlichen Hausbuch* nach, z.B. die Kapelle aus der Zeichnung von Sol und seinen Kindern (Abb. 7.3, 7.4).<sup>638</sup> Dieses Werk liefert einen

---

<sup>633</sup> Eine genaue Beschreibung aller Blätter inkl. Transkription der Texte findet sich bei Waldburg Wolfegg 1997, S. 11-55.

<sup>634</sup> Üblicherweise dienten derartige Einbände dazu, die darin gesammelten Blätter bzw. Lagen vorläufig bis zu einer späteren ansprechenden Bindung zusammenzuhalten. Erhalten blieben ähnliche „Interims-Einbände“ z.B. bei Rechnungsbüchern und Zeichnungssammlungen, bei denen die Art der Bindung nachrangig war. Gumbert 1987, S. 124f.

<sup>635</sup> Die Gaukler-Miniatur ist ein rätselhaftes Titelbild, dessen umfassende Analyse noch aussteht. Auf dieser kolorierten Federzeichnung werden mehrere, zeitlich nacheinander ablaufende Handlungen zu einem Simultanbild vereint. Die Szenen zeigen Männer in Narrenkostümen, die unterschiedliche Gaukler-Tätigkeiten präsentieren: eine Schlange beschwören, sich scheinbar die Hand durchstechen, Feuer speien, ringen, fechten und eine akrobatische Übung vorführen. Ein edel gekleideter Herr wird gerade zur Szenerie geleitet, um zuschauen zu können. Inspiration bezieht das Blatt von den Kupferstichen des Meisters E.S.: die beiden größeren Burgen: Geburt Christi (L.21) und Stigmatisierung des Hl. Franz (L.243), Gruppe oben rechts: Das Martyrium des Hl. Sebastian (L.157), Reiter: Großer Liebesgarten (L.215), Feuerschlucker (Großes Kartenspiel, Menschen-Sieben (L. 245), Messerwerfer und Schlangenbezwinger: Menschen-Neun (L. 247), kämpfende Paare: Menschen-Vier (L. 242). Siehe Waldburg Wolfegg 1997, S.11; Hess 1994, S. 136.

<sup>636</sup> Auf fol. 4<sup>r</sup> ist der Bibliotheksstempel „Fürstl. Waldb. Wolf. Bibliothek“ mit dem Familien-Wappen eingedrukt. Als Hilfsmittel der Rhetorik werden in dem Text zur Gedächtniskunst Gesichtspunkte einer Rede bestimmten Stellen (*loci*) und Bildern (*imagines*) in einem definierten Raum (hier einem Haus) zugeordnet. Die im Text angekündigte Zeichnung des betreffenden Hauses fehlt jedoch. Waldburg Wolfegg 1997, S.12.

<sup>637</sup> Eine genaue Beschreibung aller Blätter bieten erstmals Bossert/Storck 1912 sowie der Kommentarband zum 1997 entstandenen Faksimile des Werkes. Bossert/Storck 1912, S. 2-10; Waldburg Wolfegg 1997.

<sup>638</sup> Aschaffenburg, Hofbibliothek Ms. 12. Zülch 1927, S. 11 hatte zuerst auf diese Übernahmen aufmerksam gemacht. Vaassen 1973, S. 1209-1212, 1275-1278, 1340-1345 vertiefte die These, die aber in der späteren Haus-

wichtigen Anhaltspunkt zur Datierung der *Planetenkinder*-Darstellungen und damit zumindest zum ersten Teil des Hausbuches. Die Riesenbibel wurde von Adolf II. von Nassau in Auftrag gegeben, der von 1461 bis 1475 als Mainzer Erzbischof regierte, jedoch erst 1466 zum Bischof geweiht und 1470 vom Kaiser mit allen Regalien seines Fürstentums belehnt wurde. Da das Pontifikale Texte für die liturgischen Funktionen eines Bischofs enthält, muss es nach 1466 und vor dem Tod des Auftraggebers im Jahr 1475 entstanden sein.<sup>639</sup> Als *terminus ante quem* ist für die *Planetenkinder*-Darstellungen ebenfalls das Jahr 1475 anzusetzen. Der zweite Teil dürfte um 1482/83 beendet worden sein. Letztere Bestimmung basiert auf einem auf fol. 29<sup>v</sup> fixierten Rezept. Dieses war für René von Lothringen (1451-1508) verfasst worden, um dessen gesundheitliche Beschwerden im Winter 1481/82 zu kurieren. Da ein Nachsatz bereits von der Genesung des Herzoges berichtet, ist dieser Text erst danach entstanden.<sup>640</sup>

## Künstler

Der Malstil aller Zeichnungen im *Mittelalterlichen Hausbuch* sowie die Künstlerfrage wurde bereits umfassend und kontrovers untersucht.<sup>641</sup> Die Bilder werden heute mindestens drei verschiedenen Zeichnern und unterschiedlichen Koloristen bzw. Ateliergemeinschaften zugeordnet. Übereinstimmungen mit dem sogenannten *Meister des Amsterdamer Kabinetts* (der deshalb auch *Meister des Hausbuchs* genannt wird) sind ebenso festzustellen wie Übereinstimmungen mit dem *Großen Kartenspiel* des Spielkartenmeisters E.S.<sup>642</sup> Eine der jüngsten und meistrezipierten Studien stammt von Daniel Hess aus dem Jahr 1994.<sup>643</sup> Der Autor prüft existente Thesen und nutzt sie zu einer differenzierten Händescheidung. Er konstatiert, dass ein ganzer Kreis von Künstlern über viele Jahre an dem Werk arbeitete.<sup>644</sup> Auch die *Planetenkinder*-Bilder wurden nach Hess, schlussfolgernd aus der Lagenordnung, von zwei unterschiedlichen Zeichnern geschaffen. Für die Gauklerszene nimmt er einen weiteren Urheber an und bezeichnet diesen als „*Meister der Gauklerszene im Hausbuch*“.<sup>645</sup> Eberhard König stellt Hess' Zuweisungen im Kommentarband zum 1997 erschienenen Faksimile des *Mittelalterlichen Hausbuches* teilweise in Frage, jedoch ohne eine eventuell von ihm selbst favorisierte Händescheidung konkret zu benennen. In der Forschung besteht weitgehende Übereinstimmung darüber, dass das Gauklerbild (fol. 3<sup>v</sup>), die Initialen und Rankenbordüren von anderer Hand sind als die Planetenbilder und ritterlichen Szenen des Codexes.<sup>646</sup> Auch der deutlich an den Meister E.S. erinnernde Liebesgarten auf fol. 24<sup>v</sup>-25<sup>r</sup> (Abb. 7.6., 7.7) und das Bergwerk auf fol. 35<sup>r</sup> (Abb. 7.78) werden meist vom Hauptteil der Handschrift getrennt und mehreren Künstlern zugeschrieben.

---

buch- Literatur häufig nicht zitiert wurde. Auch Hess 1994, S. 22 und 119 Anm. 31, erwähnt die Kopien. Filedt Kok 1987, S. 121 verweist zudem auf eine vom Ende des 15. Jahrhunderts datierende Zeichnung, welcher die Kinder des Saturns zugrunde liegen.

<sup>639</sup> Hess 1994, S. 23.

<sup>640</sup> Flehsig 1911, S. 172.

<sup>641</sup> Hess 1994, dort vor allem S. 15-22; König 1997, S. S. 163-219.

<sup>642</sup> Beispielsweise ist der Liebesgarten mit Pumpwerk (24<sup>v</sup>-25<sup>r</sup>) eine überarbeitete Version des Großen Liebesgartens (L: 215) des Meisters E.S. Siehe hierzu die umfassende Studie von Hess 1994. Siehe auch Keil 1999, Sp. 1323.

<sup>643</sup> Hess 1994.

<sup>644</sup> Einen Überblick über die bisherige Forschungsgeschichte gibt Campbell Hutchison 1985, S. 11-29. Siehe weiterhin: Becksmann 1968, S. 352-367; Husband 1985, S. 139-157. Bevers 1997, S. 40-45 folgt der Analyse von Hess 1994 in allen wesentlichen Punkten.

<sup>645</sup> Hess 1994, S. 12.

<sup>646</sup> Fuchs/Oltrogge 1997, S. 59.

Als das Werk für die Herstellung einer Faksimile-Ausgabe und mehrere Ausstellungen im Jahr 1997 entbunden wurde, konnten Robert Fischer und Doris Oltrogge vom CICS<sup>647</sup> den Codex restauratorisch begutachten.<sup>648</sup> Sie stellten fest, dass Wappen, Gauklerbild sowie Initialen und Rankenbordüren der Planeten-Lage, der Genreszenen und dem Heerlager sowohl stilistisch als auch maltechnisch engste Übereinstimmungen aufweisen. Seltene Farbmischungen wurden für diese Abschnitte des Codex gleichartig hergestellt. Optisch deutlich abweichend ist die im Jupiterbild begonnene Malfassung. Alle anderen *Planetenkinder*-Bilder sind unkoloriert. Aus dem Rahmen fällt zudem der Liebesgarten auf fol. 24<sup>v</sup>-25<sup>r</sup>. Dessen schwarze Vorzeichnung beschränkt sich auf wenige Linien, das Bild wird hauptsächlich durch kontrastreiche Farben gestaltet, die mit einem Pinsel getupft wurden – eine Manier, die sonst nicht im Hausbuch vorkommt.<sup>649</sup> Allerdings wurde er mit demselben ungewöhnlichen Violett koloriert, wie die Wasserburg innerhalb der Genreszenen. Die restauratorische Analyse unterstreicht den einheitlichen Charakter des Werkes und resümiert, dass die verschiedenen, an diesem Codex beteiligten, Künstler gleichzeitig in einer zumindest temporären Atelieregemeinschaft zusammenarbeiteten. Die Kolorierung in der Maltechnik des Bergwerkes (fol. 35<sup>v</sup>) weicht allerdings sowohl in der Anwendung der Materialien als auch in der Farbmischung und dem pastosen und nicht immer sorgfältigen Farbauftrag deutlich vom übrigen Bestand der Handschrift ab. Sein Künstler könnte zu einem späteren Zeitpunkt die bereits vorhandene Zeichnung farbig gestaltet haben.

## 7.2 Auflösung der bisher ungeklärten Auftraggeber-Frage

Wegen einiger Besonderheiten des *Mittelalterlichen Hausbuches*, auf die später einzugehen sein wird, ist es wichtig zu klären, in wessen Auftrag das Werk geschaffen wurde. Trotz intensiver Forschungen zahlreicher Forscher war es jedoch bislang nicht gelungen, die Identität des Auftraggebers zu klären.

Die erste Seite des Werkes, auf dem eine Widmung des Auftraggebers oder ein Hinweis zu seiner Identität zu vermuten gewesen wären, wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt aus dem Werk getrennt. Am verbleibenden Rest des Blattes ist aber erkennbar, dass diese Seite beschriftet war. Aufgrund historisch-stilistischer Untersuchungen lässt sich die Handschrift geografisch in die Region des Mittelhens einordnen.<sup>650</sup> Früher wurde auch bereits auf Elemente des schwäbischen Dialekts hingewiesen, der mehrfach mit fränkischen Formen vermischt ist.<sup>651</sup>

Der einzige konkrete Hinweis auf den Auftraggeber und ersten Besitzer des Buches besteht in seinem Wappen, das dieser zweimal ganzseitig zeichnen ließ: Auf fol. 2<sup>r</sup> (Abb. 7.8) zeigt der farbig kolorierte Wappenschild einen gestümmelten Ast. Dieser ist mit einem Stechhelm, einem schweren, spätmittelalterlichen Turnierhelm, der als Symbol für Bürgerwappen heraldisch bedeutsam war, bekrönt.<sup>652</sup> Als Helmzier dient ein aufsteigender Greif, dem eine doppelte Bedeutung

---

<sup>647</sup> CICS = Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft, FH Köln/ Restaurierung und Konservierung von Schriftgut, Graphik und Buchmalerei.

<sup>648</sup> Ausstellungen von Einzelblättern des *Mittelalterlichen Hausbuches* fanden im Städel in Frankfurt am Main (1997), im Haus der Kunst in München (1998), in der National Gallery in Washington (1998/99), in der Frick Collection in New York (1999) und im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart (1999/2000) statt.

<sup>649</sup> Fuchs/Oltrogge 1997, S. 60.

<sup>650</sup> Hess 1994, S. 140-143.

<sup>651</sup> Retberg 1865, S. 2.

<sup>652</sup> Der Stechhelm wurde nur zu Turnieren getragen, bei denen es zu Zweikämpfen zu Pferd mit stumpfer Lanze (‘Tjost’ oder ‘Gestech’) kam. Zu den gebräuchlichen Rüstungen der Zeit siehe Kühnel 1992. Während der Regentschaft des Habsburger-Kaisers Friedrich III. (ab 1424 Herzog der Steiermark, von Kärnten und Krain, ab 1439 Herzog von Österreich, ab 1440 römisch-deutscher König und ab 1452 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches)

zukommt. Er ist ein Komposit zwischen den beiden königlichen Tieren Adler und Löwe und verbindet Mut und Kraft des Löwen mit Stärke und Höhenflug des Adlers.<sup>653</sup> Dem zweiten Teil des Werkes vorangehend, auf fol. 34<sup>v</sup> (Abb. 7.9), ist das Wappen erneut ganzseitig wiedergegeben, jedoch als unkolorierte Federzeichnung und mit einer in der Heraldik ungebräuchlichen Schaller<sup>654</sup> als Helmzier (Abb. 7.10., 7.11). Diese hat einen Sehschlitze sowie einen Bart und ist wegen der stark gewölbten Glocke und des kurzen Nackenschirms um 1475 zu datieren.<sup>655</sup>

Der Auftraggeber ist nicht im höfischen oder zumindest adligen Umfeld zu suchen, sondern in den Kreisen einer städtischen Oberschicht, die sich unternehmerisch betätigte. Zahlreiche Darstellungen, die sich auf Krieg und Büchsenmacherei beziehen sowie weitere Übernahmen oder Weiterentwicklungen aus dem Kriegshandbuch *Bellifortis* verweisen auf ein spezielles Interesse des Auftraggebers an den gezeigten Themen. Auffallend ist, dass auf fast allen Seiten des *Mittelalterlichen Hausbuches* zahlreiche Metallteile gezeigt werden und dass diese, im Gegensatz zu den meisten anderen Bildelementen, sorgfältig koloriert sind (Abb. 7.85). Das betrifft sowohl die Hufeisen und das Zaumzeug der Pferde, die Helme, Speer- und Fahnnenspitzen, metallene Waffenteile, Scharniere, Schüsseln, Flaschen und Kannen, aber auch die Darstellung eines Bergwerkes und eines Hüttenofens. Auf Seite 57<sup>r</sup> wurde zudem eine Beschreibung der beruflichen und moralischen Anforderungen an einen Büchsenmeister sowie Anweisungen zur Auswahl, Aufstellung und dem Umgang mit der Besatzung einer Burg festgehalten. Es ist also denkbar, dass der Auftraggeber mit dem Waffenhandwerk, der Erzgewinnung oder der Vermarktung von Metall bzw. Waffen zu tun hatte. Allerdings begann in Europa in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ohnehin ein montankultureller Aufschwung – verbunden mit einem Interesse am Bergbau in allen gesellschaftlichen Schichten.<sup>656</sup> Die Landesherren waren Inhaber der Bergwerke und Münzen. Sie gewährten Privilegien für Adlige und Bürgerliche, die in Sachkapital investierten und die meisten Montanunternehmer stellten. Insofern ist beim Auftraggeber des Hausbuches auch an eine alte oder gesellschaftliche Aufsteigerfamilie zu denken, die selbst nicht direkt mit dem Montanwesen zu tun hatte, aber ihr Geld dort investierte und als Anlagekapital arbeiten ließ.

Dass es sich um ein bürgerliches Wappen handelt, macht den Nachweis des Auftraggebers noch schwieriger. Denn während die heraldischen Symbole von Adelshäusern vererbt wurden, bestand diese Regel für bürgerliche Wappen nicht. Manche existierten nur für eine einzige Generation und verschwanden dann oder veränderten sich so stark, dass sie kaum noch oder gar nicht mehr wiedererkennbar waren. Der im Wappenschild gezeigte Baumstumpf mit drei gestümmelten Ästen deutet auf ein sprechendes Wappen hin. Diesbezügliche Forschungen zu den Namen Brandt, Brandis<sup>657</sup>, Hildebrand<sup>658</sup>, Brand[n]er, Brandmüller, Brandlin, Brandenburg, von Ast<sup>659</sup>, Klotz, Stange oder Buchner<sup>660</sup> scheiterten jedoch ergebnislos. Der Dürer-Forscher Ralf von Retberg befasste sich Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals intensiv mit dem *Mittelalterlichen Hausbuch*. Er stellte fest, dass der Dialekt des Textes schwäbisch geprägt und mit fränkischen Elementen durchsetzt ist.<sup>661</sup> Seine Zuweisung an die Konstanzer Familie Goldast wurde allerdings schnell verworfen.

---

war der Stechhelm als Symbol des Bürgerwappens heraldisch bedeutsam. Nach dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts wurde er durch das Aufkommen neuer Turnierwaffen aus dem realen Gebrauch verdrängt, als Wappensymbol ist er aber bis heute in Gebrauch.

<sup>653</sup> Coreth 1952, S. 41.

<sup>654</sup> Schaller: ein häufig zum Feldharnisch getragener Helm.

<sup>655</sup> Hess 1994, S. 123, Anm. 112.

<sup>656</sup> Ludwig 1997, S. 131.

<sup>657</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Brandis\\_\(schweizerisches\\_Adelsgeschlecht\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Brandis_(schweizerisches_Adelsgeschlecht)).

<sup>658</sup> Bossert/Storck 1912, S. 14.

<sup>659</sup> Lanckoronska 1975.

<sup>660</sup> Waldburg-Wolfegg 1997, S. 13.

<sup>661</sup> Retberg 1865, S. 2. Siehe auch Hess 1994, S. 140-143.

Als Begründung wurde angegeben, dass dieses, ursprünglich aus Haiminsfeld in Tirol stammende Adelsgeschlecht, das bis ins Jahr 1220 zurückverfolgt werden kann, Mitte des 15. Jahrhunderts bereits ausgestorben gewesen sei.<sup>662</sup> Zwar ist diese Familie nicht der Auftraggeber *des Mittelalterlichen Hausbuches*, doch sie war zum Zeitpunkt von dessen Entstehung noch in Konstanz ansässig. Die älteste erhaltene Wappen-Darstellung der Familie Goldast befindet sich in der zwischen 1330 und 1345 im Bodenseeraum entstandenen *Zürcher Wappenrolle* (Abb. 7.12).<sup>663</sup> Dort ist im Schild eine nach links geneigte, goldene Weinrebe mit vier Zweigen auf blauem Grund zu sehen. Der Schild selbst wird von einem Ritterhelm bekrönt, als Helmzier dient eine weitere goldene Weinranke. Das Rosgartenmuseum in Konstanz bewahrt eine abweichende Umsetzung des Goldast-Wappens aus dem Jahr 1371 auf: ein ockerfarbenes Wachs-Wappensiegel von Ulrich Goldast, das eine nach rechts geneigte Weinrebe mit kleeblattförmigen Blättern und der Inschrift „S.WLRICI.GOLDAST.IVNIOR“ zeigt (Abb. 7.13).<sup>664</sup> Wenige Generationen später, im Jahr 1436, wurde ein anderes Mitglied der Familie, Junker Ulrich Goldast, zum Ritter geschlagen und seit diesem Zeitpunkt der Schild wieder von einem Stechhelm samt einer Weinranke bekrönt. (Abb. 7.14, 7.15). Dieser Ulrich Goldast lässt sich bis 1441 sicher nachweisen, er war Mitglied der Konstanzer Geschlechtergesellschaft „Zur Katz“<sup>665</sup>, von seiner Tochter Elisabeth hat sich ein Schriftstück aus dem Jahr 1447 erhalten.<sup>666</sup> Die Wappenrolle von „Zur Katz“ aus dem Jahr 1547<sup>667</sup> führt unter ihren aktiven Mitgliedern weiterhin das Wappen der Familie Goldast. Dort ist es sogar bekrönt (Abb. 7.17).<sup>668</sup> Das Adelsgeschlecht war also zumindest bis Mitte des 16. Jahrhunderts in Konstanz ansässig. Die heraldischen Zeichen der Familie bestehen aus einer goldenen Weinrebe in blauem Schild, wobei die Zahl und Form der Blätter in verschiedenen Darstellungen wechselt.<sup>669</sup> Allerdings ist der Unterschied einer belaubten Ranke zu einem gestümmelten Ast zu fundamental, als dass man beide Wappen derselben Familie zuordnen könnte.

Es gibt jedoch eine weitere Familie ähnlichen Namens, die ebenfalls in Konstanz lebte, erst erheblich später geadelt wurde und mit den *Goldast* ursprünglich in keinerlei Verbindung stand – die aber stets versuchte, sich deren Genealogie zu eigen zu machen: Im Jahr 1436 kam der erste Vertreter der Familie *Guldinast* aus Bischofzell im Thurgau nach Konstanz.<sup>670</sup> Die Höhe seiner gezahlten Steuern im selben Jahr verweist auf ein beträchtliches Vermögen und Einkommen. Er hatte zwei Söhne, die zur Zeit der Erschaffung des Hausbuches in Konstanz Steuern zahlten,<sup>671</sup> einer war 1496 sogar Ratsherr. Diese bürgerliche Familie *Guldinast* [auch *Guldinasti* geschrieben] legte großen Ehrgeiz in ihren gesellschaftlichen Aufstieg. Sie kreierte ein Wappen, das dem der Familie *Goldast* ähnelte. Statt einer Weinrebe wurde jedoch ein gestümmelter Ast gewählt. In dem 1459/60 von den Konstanzer Familien *Guldinast* und *Schatz* beauftragten *Breviarium Ordo breuiarii fratrum minorum secundum consuetudinem Romane curie* ist es dargestellt und beweist zweifelsfrei, dass das etwa 20 Jahre später im Mittelalterlichen Hausbuch gemalte Wappen definitiv den *Guldinast*

<sup>662</sup> Bossert/Storck 1912, S. 19.

<sup>663</sup> Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, AG 2760.

<sup>664</sup> Durchmesser: 31 mm, Inv.-Nr. H 91.

<sup>665</sup> Heiermann 1999, S. 237.

<sup>666</sup> Kindler von Knobloch 1894, S. 454.

<sup>667</sup> Wappenrolle der Geschlechtergesellschaft „Zur Katz“, Rosgartenmuseum Konstanz, Inv.-Nr. H I/76.

<sup>668</sup> Das Wappen erscheint auch im Donaueschinger Wappenbuch bekrönt. Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Hs.Don. 496.

<sup>669</sup> Siebmacher V, S. 192, Nr. 12 zeigt die Blätter entsprechend dem Wachssiegel von 1371 und abweichend zur Darstellung in der Wappenrolle der Geschlechtergesellschaft „Zur Katz“ kleeblattförmig. Dem entspricht auch die Darstellung in der Züricher Wappenrolle. Siehe Schweizerisches Nationalmuseum Zürich, AG 2760, 368. In den meisten erhaltenen Darstellungen des Wappens ist diese Ranke auch in der Helmzier wiederholt. Das schließt nicht aus, dass einem Vertreter der Familie auch ein Greif als Helmzier gedient haben könnte. Gerade die ober-rheinischen Geschlechter wechselten diesen Schmuck häufig. Leonhardt/Bossert 1912, S. 245.

<sup>670</sup> Kindler von Knobloch 1894, S. 488.

<sup>671</sup> Steuerbuch der Stadt Konstanz, Einträge der Jahre 1435-1520, einsehbar im Stadtarchiv Konstanz.

zuzuschreiben ist (Abb. 7.18, 7.19).<sup>672</sup> Seit Beginn des 16. Jahrhunderts wurde deren Wappen in veränderter Form überliefert: Für beide Söhne des ersten *Guldinast*-Vertreters in Konstanz liegt ein Wappenbrief aus dem Jahr 1507 vor, der nach aktuellen Forschungen jedoch als untergeschoben gewertet wird.<sup>673</sup> Dieser erkennt der Familie ein Wappen zu, welches in einem Schrägrechtsbalken einen beidseits zweimal gestümmelten Ast zeigt. Dadurch erhielt es seine modifizierte Form. Dennoch ließ die Familie ihr Wappen in der Folge auch abweichend von dieser offiziellen Version darstellen – und dies offenbar nicht grundlos. Auf der Konstanzer Ratsscheibe aus dem Jahr 1599 trägt der Ast beispielsweise rudimentäre Blätter, die das Familienwappen demjenigen der viel älteren und bedeutenderen Familie *Goldast* ähnlich machte. Vertreter der Familie bezeichneten sich auch als *Guldinast genannt von Haimisfeld* (oder *Heimenfeld*). Sie nahmen also unberechtigterweise den Beinamen an, unter dem auch die Mitglieder des Adelsgeschlechtes *Goldast* auftraten.<sup>674</sup> Als Mitglieder der inzwischen hoch angesehenen und nun auch, dank eines 1596 vorgelegten und wahrscheinlich ebenfalls untergeschobenen Adelsbriefes<sup>675</sup> voll als Patrizierfamilie anerkannten Familie *Guldinast* sich im 17. und 18. Jahrhundert samt ihres Wappens portraituren ließen<sup>676</sup>, ließen sie auch einen angeblichen Vorfahren malen, der das *Goldast*-Wappen präsentiert (Abb. 7.20-7.21). Damit eignete sich die Sippe endgültig das Wappen der inzwischen tatsächlich ausgestorbenen Familie *Goldast* an.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Familie *Guldinast* zur Zeit der Erschaffung des *Mittelalterlichen Hausbuches* in der wohlhabenden Stadt Konstanz lebte. Sie war vermögend, überaus ehrgeizig und darauf bedacht, ihr Ansehen und ihre gesellschaftliche Position zu nobilitieren. Hierfür nahm sie ein Wappen an, das dem des Konstanzer Adelsgeschlechtes *Goldast* stark ähnelte, im Gegensatz zu diesem aber einen Ast ohne Blätter zeigte. Dieses Wappen ließen sie variierend darstellen, um die Verbindung zu den *Goldast* immer wieder herauszustreichen und gaben deren Wappen schließlich als ihr eigenes aus (Abb. 7.23-7.27). Ihr materieller Wohlstand erlaubte ihnen, die Herstellung von mindestens zwei Büchern zu beauftragen – darunter auch die des *Mittelalterlichen Hausbuches*. Weiterhin hatte der Kannenorden für den Auftraggeber aus der *Guldinast*-Familie eine besondere Bedeutung – das Symbol dieses Ordens taucht im Codex auf fol. 18<sup>v</sup>, 21<sup>v</sup>, 22<sup>v</sup>, 23<sup>v</sup>, 24<sup>v</sup>, 25<sup>v</sup>, 35<sup>v</sup> und 35<sup>v</sup> auf. Schließlich wollte er den Betrachter wissen lassen, dass er Kaiser Friedrich III. nicht nur bei einem Feldzug begleitet habe, sondern dass er auch zu seinen engsten Vertrauten gehörte. Denn auf der Darstellung eines Feldlagers auf den Seiten 53<sup>a</sup>-53<sup>a1</sup> ist sehr dicht neben dem Zelt des Kaisers Friedrich III. und quasi direkt neben dessen Standarte ein Zelt mit seinem eigenen Wappen gezeichnet. Nur sehr wenige Zelte kaiserlicher Unterstützer befinden sich innerhalb dieses sehr engen Rings, die durch Barrieren von den übrigen Zelten adliger Mitstreiter abgegrenzt sind.

<sup>672</sup> Min 98 fol. 10<sup>v</sup>, Schaffhausen, Stadtbibliothek, Ministerialbibliothek (Pergament, 599 ff., 25x19 cm, Konstanz 1459/60). Online abrufbar: <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/sbs/min0098>. Beschreibung in: Gamper/Knoch-Mund/Stähli 1994, S. 223-226. Von Scarpatetti/Gamper/Stähli 1991, S. 117 geben neben einer Beschreibung der Handschrift den Entstehungszeitraum 19.05.1459 bis 06.09.1460 an.

<sup>673</sup> Kindler von Knobloch 1898, S. 488f.

<sup>674</sup> Auf den meisten Darstellungen des 16. Jahrhunderts ist ein beidseits gestümmelter Schrägrechtsbalken zu sehen. Der Wappenschild wird von einem Stechhelm und variierender Helmzier bekrönt.

<sup>675</sup> Im Jahr 1638 gelang es Johann Conrad Guldinast [Bürgermeister und Stadtvoigt], einen Adelsbrief von Kaiser Karl Ferdinand III. zu bekommen, in dem eine Wappenbesserung aus dem Jahr 1596 bestätigt wurde. Das dafür beigebrachte Diplom von 1596 für die Brüder Alexander [Architekt] und Michael Guldinast gilt als untergeschoben. Siehe Kindler von Knobloch 1898, S. 488f. Kaiserliche Wappenbriefe und Adelserhebungen waren in den kaufmännischen Oberschichten der Reichsstädte ein beliebtes Mittel, um den eigenen Aufstieg zu dokumentieren. Vgl. Graf 2005. Artikel online abrufbar unter [google.de/#q=klaus+graf+adel+leitbild](http://google.de/#q=klaus+graf+adel+leitbild).

<sup>676</sup> Die Gemälde hängen heute im Guldinast-Saal des Rosgartenmuseums in Konstanz.



Wiederholt wurde diese Illustration des Heerlagers sowie diejenige eines Trosses mit dem Zug des Reichsheeres nach Neuss im Jahr 1475 und der Belagerung dieser Stadt in Verbindung gebracht. Tatsächlich drängen die vielen Wappen auf den weiteren Zelten des Feldlager – vor allem dasjenige des Mainzer Erzbischofs Adolf II. von Nassau, der sich nachweislich in diesem Lager aufgehalten hat – einen Zusammenhang zur Neusser Fehde auf.<sup>677</sup> Leider ist die genaue Zusammensetzung des gesamten Reichsaufgebots während der Belagerung von Neuss nicht mehr nachweisbar. Außer den Reichsfürsten und Bischöfen gewährten dem Kaiser fast 70 Grafen, an die 1400 Freiherren, Ritter und Edelleute sowie zwei Äbte Truppen, Material oder andere Unterstützung. Hinzu kommen zahllose Ritter, Edelleute und Bürgerliche, die namentlich nicht erfasst sind. In den Quellen der Fehde taucht nur ein Büchsenmeister auf, dieser hieß jedoch „Kessel“.<sup>678</sup> Somit kann nicht geklärt werden, welche adligen und bürgerlichen Untertanen sowie Büchsenmeister Kaiser Friedrich III. während dieser Monate begleiteten und ob ein Vertreter der Familie *Guldinast* dem Kaiser tatsächlich dort zur Seite stand.<sup>679</sup>

### 7.3 Provenienz

Es ist davon auszugehen, dass Familie *Guldinast* als Auftraggeber des *Mittelalterlichen Hausbuches* zugleich dessen erster Besitzer war. Die folgende Provenienz bis zur Erwähnung des Manuskriptes im Nachlass-Inventar<sup>680</sup> des Truchsessens Maximilian Willibald Wolfegg (1604–1667) im Jahr 1672 ist trotz umfangreicher Forschungen bisher ungeklärt. Einige Hinweise finden sich im Werk selbst: Im Anschluss an den vierseitigen Gedächtnistraktat *ars memorandi* ist der Rest der Lage (sieben Blätter) unbeschriftet geblieben. Auch das achte und letzte Blatt der Lage (fol. 9<sup>v</sup>) enthält keinen eigentlichen Inhalt, sondern lediglich starke Verfärbungen. Nach einer Federprobe ist unter einem dunkelbraunen Fleck vage ein zweizeiliger Eintrag erkennbar, dessen Semantik nicht mehr vollständig zu eruieren ist, weil die Schrift radiert und mehrfach durchgestrichen wurde.

*f [?] e [?] fünf...es ....D.....meister leonart[t] [...] franfort*  
*Zeile Joseph g [...] Hofen K [?]...*

Zwei spätere Besitzer haben sich auf dem letzten leeren Blatt des Buches (fol. 65<sup>v</sup>) verewigt. Einer schrieb „*Dis puech* [korrigiert zu *pueck*] *gehört Joachim Hofen*“. Darunter steht (auf dem Kopf): „*mein gannz*“, darunter *K [H] a[i]nnz* (7.28).<sup>681</sup> Auf der Rückseite des Blattes (fol. 65<sup>v</sup>) ist im Anschluss an die Angabe der Seiten („*66 plett [er]*“) ein weiterer Hinweis zu finden – wenn auch sehr schwer

<sup>677</sup> Hess 1994, S. 43; Harzen 1860, S. 18; Retberg 1865, S. 117ff.; Flechsig 1897, S. 71f.; Bossert/Storck 1912, S. 21f. konnten die meisten im Hausbuch gezeigten Wappen identifizieren.

<sup>678</sup> Dem Historiker Daniel Ossenkop, der seine Diplomarbeit zur Belagerung von Neuss schrieb (Ossenkop 2014), danke ich nicht nur für seine eigene Literaturliste, die er mir großzügig zur Verfügung stellte, sondern auch für die Information zum Büchsenmeister Kessel.

<sup>679</sup> Stadt Neuss 1975, S. 178–180.

<sup>680</sup> Das Mittelalterliche Hausbuch erscheint in N° 2899 des Fürstlich Wolfeggsches Archives Inventarium vndt Darüber verfertigtes Notariat Instrumentum Vber die Hochgräfl. Reich Erbtruchsessische Wolfeggsche Fidei Commiß Bibliothec aus dem Jahr 1672 an sechster Stelle unter den Manuscripta: „Manuscriptum Chemicum auff Pergamen d[er] Saturnus etc., alt“.

<sup>681</sup> Lt. Waldburg Wolfegg 1997, S. 55 lautet der Text abweichend „*Gannz/mein gannz*“. In den folgenden Zeilen gibt es Federproben (Flechtbandknoten) und Ornamentsskizzen, das nur von Bossert (Bossert/Storck 1912) bemerkte Wort „*Bon*“, weiterhin „*Suma d[er] plett[er] 65 [korrigiert 66] plett[er]*“ und schließlich zwei weitere Flechtbandknoten sowie einige Fraßlöcher. Auf dem unteren Teil der Seite befand sich ursprünglich weiterer Text. Zum Zeitpunkt, als die Flechtbandknoten gezeichnet wurden – die Art der Tinte lässt darauf schließen, dass dies Joachim Hofen tat – war er jedoch bereits getilgt, denn die Zeichnung erstreckt sich teilweise über die radierte/abgeschabte Stelle.

lesbar unter braunen Flecken, die von Chemikalien herrühren, die der Kunsthistoriker Willy Bossert im Jahr 1912 einsetzte. Dort lässt sich entziffern:

„Ie[...]gg hof [...] jung zog zu Innsprugg“ (Abb. 7.29).

Dieser Hinweis wurde bereits von Bossert bemerkt, die Familie *Hof* konnte dort aber bisher nicht dort lokalisiert werden.<sup>682</sup> Tatsächlich gab es jedoch in Konstanz eine Familie *von Hof*, die zumindest über mehrere Jahrzehnte eine bedeutende Rolle in der Stadt spielte. Luitfried von Hof war von 1464 bis zu seinem Tod im Jahr 1490 ständiges Mitglied im Großen Rat von Konstanz. Sein Sohn Jerg (auch als Gerg, Jörg und Georg bezeichnet) fungierte von 1477-1481 ebenfalls als Mitglied im Großen Rat, stieg dann in den wichtigeren kleinen Rat auf und war ab 1499 bis 1509 alternierend Bürgermeister und Vogt in Konstanz.<sup>683</sup> Über seine Nachkommen haben sich keine schriftlichen Überlieferungen erhalten. Allerdings ist möglich, dass ein Vertreter dieser „Hofs“ zu Beginn des 17. Jahrhunderts samt dem *Mittelalterlichen Hausbuch* nach Innsbruck ging. Zum Beispiel der bereits von Bossert im Missivbuch unter der Jahreszahl 1521 (Seite 63a) entdeckte Leonhardt Hofer, dem dort als ausgedientem „*Lieb-Gardarobmeister*“ eine kleine Pension Kaiser Maximilians ausgesetzt wird.<sup>684</sup>

Bedenkenswert ist auch die These von Zülch, die Identität des Büchsenmeisters Friedrich Hoffmann mit dem Namen Hofen (Hof) gleichzusetzen. Ein Mann dieses Namens führte die Frankfurter Ratsartillerie während der Belagerung von Neuss<sup>685</sup> und würde den Bezug zum auf fol. 9<sup>v</sup> erwähnten Meister aus Frankfurt herstellen. Um Klarheit über die tatsächlichen Inschriften zu bekommen, ist jedoch der Zeitpunkt einer restauratorischen Entfernung der Chemikalien-Flecken im *Mittelalterlichen Hausbuch* abzuwarten. Außerdem wäre in jedem Fall ein persönliches Studium der betreffenden Blätter im Original nötig, welches mir vom derzeitigen Besitzer nicht gestattet wurde. Möglicherweise übernahm Truchsess Maximilian Willibald Wolfegg das Manuskript in Innsbruck von seinem Vorbesitzer. Er war kaiserlicher Offizier und diente nach seinem Studium an den Universitäten Dillingen und Pont-à-Mousson dem Erzherzog Leopold V bis zu dessen Tod im Jahr 1632 an seinem Hof in Innsbruck. Dort könnte er, vielleicht sogar durch den Codex, zu seiner darauffolgenden Lebensstation inspiriert worden sein: Nach dem Ableben seines Dienstherrn wurde Maximilian ab 1633 für mehrere Jahre Stadtkommandant von Konstanz, dem Entstehungsort des *Mittelalterlichen Hausbuches*. Natürlich kann die Übernahme des Buches auch direkt vor Ort erfolgt sein. Wolfegg war sehr kunstinteressiert und gab zahlreiche Gemälde in Auftrag.<sup>686</sup> Seine umfangreiche Sammlung vererbte er als Familienfideikomiss. Auf diese Weise blieb das *Mittelalterliche Hausbuch* bis zum Jahr 2007 in Schloss Wolfegg. Dann wurde es an den Unternehmer August Baron von Finck jr. veräußert, in dessen Besitz es sich bis zum heutigen Tag befindet.<sup>687</sup>

<sup>682</sup> Bossert/Storck 1912, S. 17.

<sup>683</sup> Beyerle 1898, S. 162-190.

<sup>684</sup> Bossert/Storck 1912, S. 17.

<sup>685</sup> Zülch 1935, S. 205.

<sup>686</sup> Pappenheim 1785, Band 2, S. 438, Eitel 1966, S. 20-30. Zu den Kunstagenten des Maximilian Waldburg Wolfegg siehe Vochezer 1907, Band 3, S. 983-988

<sup>687</sup> Soldt 2008.

## 7.4 Quellen / Die verlorene Bildvorlage

Mit seinen Texten zur Kriegstechnik, dem Bergbau, dem Münzwesen und Tätigkeiten des Büchsenmachers steht das Mittelalterliche Hausbuch in der Tradition der sogenannten *Büchsenmeister-Bücher*<sup>688</sup> und des *Feuerwerksbuches*. In letzterem fasste ein unbekannter Büchsenmacher um 1420 das artilleristische Wissen seiner Zeit zusammen. Er behandelt die Herstellung des Schießpulvers und von Geschossen, äußert sich zur Geschützbedienung, gibt Verhaltensregeln für den Büchsenmacher und beantwortet zwölf Büchsenmacher-Fragen.<sup>689</sup> Auch der *Bellifortis* (lat. „der Kampfstarke“) von Konrad Kyeser<sup>690</sup> diente ihm eindeutig als Inspirationsquelle. Dieser ist das älteste, von einer namentlich bekannten Person verfasste, Kriegshandbuch im deutschsprachigen Raum und entstand um 1402 in Böhmen. Kern des Werkes sind zahlreiche Illustrationen, hinter denen die relativ knappen, in Hexametern verfassten und oft auch schwer verständlichen Erläuterungen deutlich zurücktreten. In seinem Werk geht der Autor auf sämtliche Aspekte des Kriegswesens ein.<sup>691</sup> Er hält sich dabei an die bereits aus der Antike bekannte Reihenfolge: Feldschlacht, Belagerungskrieg, Verteidigungskrieg und Seekrieg, wobei er den Seekrieg durch wassertechnische Gerätschaften ersetzte.<sup>692</sup> Das *Mittelalterliche Hausbuch* entstand 70 Jahre nach dem *Bellifortis*. Deshalb kommen viele fantastische Apparate aus diesem im Hausbuch nicht mehr vor.<sup>693</sup> Jedoch werden im *Bellifortis* alchemistische und astrologische Praktiken beschrieben. Und: Das Werk zeigt die sieben klassischen Planetengötter als Reiter; in den frühen Abschriften erscheinen sie entweder zu

<sup>688</sup> Bialecka 2008, S. 36. Zu Feuerwerker- und Büchsenmeisterbüchern allgemein siehe Schmidtchen 1977, S. 1–119; ders., in: Verfasserlexikon 2. Aufl., Bd. 2 (1980), Sp. 728–733.

<sup>689</sup> Schmidt 1972, S. 41; Berg /Friedrich 1994, S. 169–232. Über 40 Handschriften des Feuerwerksbuches aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind erhalten, 1529 wurde das Werk erstmals gedruckt.

<sup>690</sup> Der bürgerliche Autor des *Bellifortis*, Konrad Kyeser (1366 – nach 1405), stammte aus Eichstätt. Nach einem Medizin- und Jura-Studium in seiner Heimatstadt und Prag stand er im Hofdienst der Könige Sigismund von Ungarn (1387–1437, König von Ungarn, 1411–1437 römisch-deutscher König, Kaiser seit 1433) und Wenzel von Böhmen (1378–1419 König von Böhmen, 1376–1400 röm.-dt. König). Nach eigenen Angaben unternahm Kyeser weite Reisen durch Europa. Aufgrund der Auseinandersetzungen zwischen Wenzel und Sigismund um den böhmischen Thron, in denen Kyeser sich auf der Seite Wenzels befand, musste er 1402 den Hofdienst verlassen und wurde auf die Burg Žebrák verbannt. Dort begann er mit der Niederschrift seines Kriegshandbuches *Bellifortis*, das er 1405 mit Malern des königlichen Hofes zu einer reich illuminierten Prachthandschrift erweiterte. Nach diesem Jahr verlieren sich seine Spuren.

<sup>691</sup> Die beiden ältesten erhaltenen *Bellifortis*-Exemplare werden heute in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen aufbewahrt: Die als Autograph gewertete Handschrift aus dem Jahr 1402 (Cod. ms. phil. 63) war Ruprecht von der Pfalz als „Noth- und Hülfsbuch“ gewidmet. Die Göttinger UB besitzt weiterhin eine 10–20 Jahre jüngere deutsche Bearbeitung desselben Gegenstandes. Diese ist auf Papier verfasst und ebenfalls bebildert. Ein süddeutsches Büchsenmeisterbuch zeigt bereits 1411 umfangreiche Darstellungen aus dem *Bellifortis* in einem Bildanhang. Siehe Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. 3069. Allein aus dem 15. Jahrhundert sind 19 lateinische bzw. vollkommen textlose Fassungen erhalten, zu denen noch 25 deutschsprachige Überlieferungen bzw. Handschriften mit größerem Umfang an Streuüberlieferung treten. Sie weichen in Umfang, Text und den Illustrationen zuweilen erheblich vom Original ab. Mit Ausnahme weniger Darstellungen in einem Frühdruck von 1515 ist das Werk nie gedruckt worden. Vgl. Leng 2013.

<sup>692</sup> Die beiden ältesten erhaltenen Exemplare wurden in zehn Kapitel gegliedert, die Mehrheit der Abschriften jedoch in sieben Abschnitte. Folgende Kapitel sind enthalten: Feldschlacht, Belagerung, Wassertechnik, Steigzeug, mechanische Schusswaffen, Verteidigung, Leuchtfackeln, Pyrotechnik, Wärmetechnik, natürliche Kampfmittel sowie verschiedene Nachträge. Die in dem Werk dargestellten Kriegsmaschinen und -geräte waren dem Autor entweder aus antiken Texten oder eigenen Erfahrungen bekannt. Einige Geräte wurden in Kyesers Handschrift erstmals bildlich dargestellt. Dazu gehört die Abbildung einer Archimedischen Schraube sowie die älteste bekannte Zeichnung eines Keuschheitsgürtels.

<sup>693</sup> Z.B. ist das Badhaus im *Bellifortis* als Dampf- oder Schwitzbad gezeigt (wie sie nur im Orient gebräuchlich waren). Im Hausbuch ist der Charakter von Ende des 15. Jahrhunderts üblichen städtischen Badestuben übernommen worden.

Beginn<sup>694</sup> oder am Ende<sup>695</sup> der Handschrift. Immer tragen sie Fahnen in ihren Händen – wie auch im *Mittelalterlichen Hausbuch*. Die Planetenritter sind also archetypische Ritter, die mit metaphysischen Kräften auf die Menschen einwirken. Zum kriegstechnischen Inhalt des *Bellifortis* stehen sie aber in keinem Zusammenhang.

Dass die Planeten-Reiter an so prominenten Stellen auftauchen und Kyser sogar sein eigenes Horoskop in den *Bellifortis* einfließen lässt<sup>696</sup>, zeigt, wie stark das Weltbild des Autors vom Glauben an kosmische Determination durchdrungen war. Seine Planeten-Darstellungen sind zusätzlich mit persönlichen Attributen und grundlegenden astronomischen und astrologischen Lehrsätzen sowie medizinischen Ratschlägen versehen und individuell gestaltet.<sup>697</sup> Den Planetengöttern wurden beschreibende Texte in ungebundener Form beigegeben, die je nach Ausgabe etwas variieren. Sie sind jedoch nicht aus dem *Bellifortis* übernommen, sondern gehören zu der Gruppe „*Saturn ein stern bin ich genannt* [...]“.

Das Bildrepertoire der sieben Planeten und ihrer Kinder war zur Entstehungszeit bereits durch Blockbücher bekannt: Jedem Sternen-Gott werden auch hier gute und schlechte Eigenschaften sowie gesellschaftliche Positionen und Berufe zugeordnet. Dabei sind partiell deutliche Ähnlichkeiten zu den *Planetenkinder*-Darstellungen des *Passauer Kalenders* (UB/LMB 2° Ms. Astron 1)<sup>698</sup> erkennbar (Abb. 7.48-7.51). Zum Beispiel tragen die Planetengötter in beiden Handschriften Fahnen mit Tiersymbolen, die Jupiterfiguren in beiden Büchern weisen starke Gemeinsamkeiten auf (inkl. des auf der Fahne abgebildeten *agnus dei*) und auf beiden Venusbildern wiederholen sich spazierende Paare. Andererseits zeigt der *Passauer Kalender*, wie bereits von Mueller bemerkt<sup>699</sup>, ikonografische Ähnlichkeiten zum *Basler Planetenbuch* auf – siehe die Szene des Rechtsprechens auf dem Jupiterbild (Abb. 7.52-7.53). Aber weder die gerade beschriebene Ähnlichkeit der Jupiterfiguren, noch die der lustwandelnden Paare auf den Venusbildern findet sich in den Holzschnitten. Deshalb ist davon auszugehen, dass den Künstlern beider Handschriften dieselbe Vorlage zugrunde lag, die bereits vor 1445 existiert haben muss, weil in diesem Jahr nachweislich der *Passauer Kalender* entstand.<sup>700</sup> Im *Mittelalterlichen Hausbuch* gehen die Zeichnungen jedoch erstmals tiefer ins Detail. Im Unterschied zu den *Planetenkinder*-Darstellungen älterer Drucke sowie daraus abgeleiteter Illustrationen, auf denen Attribute der Planeten sowie die Tätigkeiten ihrer Kinder in stilisierter und allegorischer Form wiedergegeben sind, interagieren die Protagonisten hier miteinander. Einige finden sich sogar auf mehreren Blättern wieder. Sie haben einen jeweils sehr persönlichen Charakter und sind in einem jeweils individuellen Umfeld dargestellt.<sup>701</sup> Auch die Tiere wurden überaus individuell ausgeführt.

<sup>694</sup> Agricola-Gesellschaft 1967; Cod. 5278 (*Bellifortis*-Abschrift mit angefügtem Ringkampf-Lehrbuch und Rezeptsammlung).

<sup>695</sup> Cod. 3068 (Johannes Hartlieb zugeschrieben als mittelhochdeutsches *Liber de arte bellica*, zu großen Teilen aber „*Bellifortis*“. Von fremder Hand finden sich Randnotizen. Siehe Kyser Gö 64; Cod.Ms.Philos. 64 und 64a Cim.

<sup>696</sup> Gö 63, fol. 193r.

<sup>697</sup> Englmann 2001, S. 93: „Eine Ironie der Überlieferungsgeschichte ist, dass in Cod. 3062 (fol. 145v) der mit allen Attributen der Kaiserwürde ausgestattete Sol ausgerechnet als Kaiser Sigismund dargestellte Sol vom Kopisten ausgerechnet als Kaiser Sigismund dargestellt wurde, den Kyser eigentlich mit dem *Bellifortis* bekämpfen wollte.“

<sup>698</sup> Bei dieser Handschrift handelt es sich um ein laienastrologisches Compendium. Es umfasst eine Kompilation aus Kalendertafeln, Komputus, Tierkreiszeichen-, Aderlass-, Sphären- und Planetentraktat, einer Jahreszeitenlehre, Monatsregimen, Sammellunar und einer Christtagspronostik. Sie wurde von Markus Mueller im Rahmen seiner Dissertation umfassend untersucht und dort auch deren *Planetenkinder*-Bilder beschrieben. Siehe Mueller 2009, bes. S. 277-300.

<sup>699</sup> ebd. S. 196.

<sup>700</sup> Im Schlusswort der Handschrift auf Seite 111r stellt sich Conrad Boesner aus Oberfranken als Schreiber des *Passauer Kalenders* vor: „*Scriptum Patawie Anno dnO 1445 per me Conradum Boesner defrancia Orientali*“.

<sup>701</sup> Blazekovic 1987, S. 241.

## 7.5 Die Planetenkinder-Federzeichnungen

Der für die vorliegende Studie bedeutsamste Abschnitt (fol. 10<sup>v</sup>–17<sup>v</sup>) umfasst Federzeichnungen der sieben klassischen Planeten und ihrer Kinder. Sie erscheinen jeweils ganzseitig recto und zeigen im oberen Bilddrittel den Planeten als Turnierreiter, der eine Standarte in der Hand mit sich führt. Auf diesen Fahnen sind Tiere zu sehen. Derartige Symbole fanden sich bereits auf den Wappen von Kreuzrittern sowie den Bannern von Königen und Kaisern. In der Regel wurden Tiere gezeigt, die für besondere Werte wie Tapferkeit, Ausdauer, Mut oder Stärke bzw. christliche Symboliken standen. Auch Fabeltiere und mythologische Wesen kamen zum Einsatz. Zu den Füßen der Pferde finden sich die Symbole der Tierkreiszeichen, welche von dem jeweiligen Planeten beherrscht werden. Die Konturen wurden mit harter Feder gerissen. Den himmlischen Göttern sind auf der linken Seite zweistrophige Texte mit Initialen in Farbe und Gold gegenübergestellt.<sup>702</sup> Darin stellt sich der Planet in der Ich-Form und in vierhebigen, in Paaren gereimten Versen vor und erläutert seinen Einfluss. Der erste Absatz beschreibt den Planeten selbst, der zweite den Einfluss der unter ihm Geborenen.

Die Federzeichnung des Saturns (Abb. 7.30-7.31) ist, bis auf den roten Mond des Planetengottes, unkoloriert. Der als junger Reiter Dargestellte trägt eine spitze Kappe. Sein Pferd hat einen Überwurf mit Schellen, in der linken Hand hält Saturn ebenfalls Schellen, d.h. ein Narrenattribut. Beide saturnische Tierkreiszeichen sind ungewöhnlich dargestellt: Der Oberkörper des Steinbocks (linkes Zeichen) ragt aus einer Art Muschel oder Füllhorn heraus, normalerweise ist seine untere Körperhälfte als Fischschwanz gezeigt. Der rechts unterhalb des Saturns gezeichnete Wassermann blickt auf die irdische Szenerie und leert seinen Wasserbottich gezielt unter sich aus. In diesem, kaum tiefenperspektivisch erschlossenen, Landschaftsraum bewegt sich ein Zug bewaffneter Männer hinter einem Gefangenen her, der zum Richtplatz auf einem Hügel im linken Bildhintergrund geführt wird.<sup>703</sup> Ein Wachmann sowie ein Geistlicher begleiten ihn. Am Vollstreckungsort baumelt noch, von schwarzen Vögeln umkreist, ein Gehenkter am Galgen. Nebenan verweist ein weiterer Gerichteter auf einem Wagenrad. Unterhalb des Richtügels sitzen zwei Gefangene. Einer von ihnen wurde mit Händen und Füßen in einen Block eingelassen, der andere nur mit der linken Hand. Seine rechte Hand ist dafür an den rechten Fuß gekettet. An den beiden schleicht eine alte krumme Frau auf Krücken vorbei. In der rechten unteren Bildhälfte sind Bauern bei der Arbeit zu sehen: Zwei von ihnen eggen mit einem Pferdegespann ein Feld, ein weiterer gräbt den Boden mit einem Spaten um. Im Vordergrund wird ein Beruf der Saturnkinder vorgestellt, den es nur im *Mittelalterlichen Hausbuch* gibt. Ein Abdecker – diese Menschen gehörten zu den so genannten „unehrlichen Leuten“ – beugt sich über einen Pferdekörper, um ihn auszuweiden. Ein Schwein schnüffelt an seinem halb entblößten Hinterteil.<sup>704</sup>

---

<sup>702</sup> Daniel Hess untersuchte diese Zeichnungen in seiner Studie zu den Künstlern des *Mittelalterlichen Hausbuches* stilistisch. Siehe Hess 1994, dort vor allem S. 15-22.

<sup>703</sup> Die verschiedenen Waffen, der Galgen und das Rad zeigen eine Auswahl Ende des 15. Jahrhunderts gebräuchlicher Hinrichtungsmethoden.

<sup>704</sup> Unehrlich (ohne Ehre) war nicht zwingend mit dem Vorwurf krimineller Straffälligkeit wie etwa Diebstahl oder Betrugerei gleichzusetzen, sondern konnte auch Obdach-, Besitzlosigkeit, Arbeitsscheu, Unmoral oder die Zugehörigkeit zu einer geächteten Gesellschafts-, Volks- oder Berufsgruppe bedeuten. Aus der festgefügtten Lebenswelt des Mittelalters wurden bestimmte Personen oder Personengruppen als ohnrechten, unrein und ehrlos ausgegrenzt. Sie waren mit dem Schandmal (*macula infamiae*) geschlagen, waren quasi die Parias der mittelalterlichen Gesellschaft. Zu den „*anruchtig Gemachten*“ zählten neben Leibeigenen, Unfreien, unehelich („*unecht*“) Geborenen, unheilbar Kranken, Juden und Zigeunern auch Ausübende bestimmter Gewerbe. Unehrlichkeit bedeutete Rechtlosigkeit und Rechtlose konnten weder Richter, noch Urteiler oder Zeuge sein. Sie hatten kein Vormundschaftsrecht und keinen Zugang zu städtischen Ämtern oder Zünften, sie waren lehnsunfähig und hatten kein Recht auf eigenen Grund und Boden, durften keine Waffen tragen. Wirtshäuser durften sie nur betreten, solange keiner der Gäste Einwand erhob; von öffentlichen Festen waren sie ausgeschlossen. Körperlichen Kontakt mit ehrbaren

Jupiter (Abb. 7.32) ist der einzige Planetengott dieser Bilderfolge, der den Betrachter direkt anschaut. Auf seiner Fahne ist ein Schaf zu sehen, die Pferdedecke zeigt zwei weitere dieser Tiere. Laut Boccaccio ist das ein Verweis auf die Tätigkeit seiner Kinder als Richter und verweist auf die Art und Weise, wie sie zu dieser Würde gekommen sind.<sup>705</sup> Die Tierkreiszeichen, über die er regiert, sind auf besondere und humorvolle Weise dargestellt. Der links gezeigte Schütze macht ein grimmiges Gesicht und zielt auf den reitenden Jagdherrn und dessen Dame. Beim rechts des Pferdes gezeichneten Symbol der Fische sind keine einträchtigen Tiere gezeigt: Dort verschlingt ein Hecht einen Stichling. Der mittlere Bildstreifen ist ganz der Jagd gewidmet. Links üben sich zwei junge Adlige im Scheibenschießen und werden von einem fast völlig verdeckten Schützen auf einem hochlehnigen Holzsitz unterstützt. Ein dritter junger Mann spannt gerade seine Armbrust, rechts ist eine Hatz zu sehen. Ein Förster mit seinem Fährtenhund eilt vorweg und bläst ins Horn, denn ein stattlicher Hirsch ist in Sicht. Ihm folgt der Jagdherr mit einem Falken auf dem Arm und seiner Partnerin. Auch bei diesem muss es sich um einen Adligen handeln, denn nur diesen war die Jagd und die Falkenzucht erlaubt.<sup>706</sup>

Im linken Bildvordergrund arbeiten zwei Gelehrte in ihrer Schreibstube. Rechts sitzt ein Richter unter einem Baldachin. Gestalt und Gesicht gleichen auffallend dem Planetengott selbst. Auf dem Bild links von ihm steht ein Bürger mit einem pelzbesetzten Gewand und einem prallen Geldbeutel am Gürtel. Sein Mund ist geöffnet und die Hand gestikuliert. Vielleicht trägt er dem Richter gerade ein Anliegen vor oder fungiert als Schöffe. Zur anderen Seite des Herrn stehen zwei Männer in einfacher Kleidung, von denen einer ehrerbietig die Kappe abgenommen hat. Offenbar wird hier Recht gesprochen. Der Rosenkranz in der linken Hand des Richters zeigt an, dass er mit Gottes Hilfe agiert. Das Zepter in der rechten Hand wird gesenkt, um eine Gnade oder ein Urteil anzuzeigen. Jemand, der es küsst, demonstriert damit wiederum seine Unterwürfigkeit. Vor dem Richter stehen auf diesem Bild also gleichermaßen Arme und Reiche.

Mars (Abb. 7.33) ist als junger König dargestellt. Er trägt Krone und Rüstung und präsentiert eine Fahne wie einen Speer in der Hand des ausgestreckten rechten Armes. Der Überwurf des Pferdes wirkt wie eine Drachenhaut. Die Rückseite der Fahne ist ähnlich genoppt. Die Szenerie spielt in einer kleinen Stadt. Im Hintergrund auf einem Hügel ist eine herrschaftliche Burganlage mit diversen Türmen sowie eine etwas näher gelegene Burg zu sehen. Am linken Bildrand befindet sich eine kleine Kirche, aus deren Turmfenstern Menschen schauen. Die nebenstehenden Gebäude werden gerade von zwei Reitern in Brand gesteckt, einige Kühe und Schweine flüchten in den Wald. Ein weiterer Reiter schlägt mit einem langen Stock nach einer Frau in bäuerlicher Kleidung. Doch die Angegriffene wehrt sich und hat ihrerseits einen Spinnrocken gegen den Berittenen erhoben: Ein weiterer Reiter in der Mitte des Bildvordergrundes hält einen fliehenden Einwohner am Rockzipfel fest, während eine Frau neben ihm (vielleicht seine eigene) einen Krug schwingt und im Begriff ist, diesen dem Angreifer über den Kopf zu ziehen. Eine Frau ergibt sich mit erhobenen Armen und mit ängstlich-verzerrter Mimik. Eine weitere Person beobachtet die Szenerie aus dem Fenster seines Hauses. Doch seine Sicherheit ist trügerisch: Schon nähert sich ein Reiter, der dieses gleich mit einer langen Fackel in Brand stecken wird. Am linken unteren Bildrand endet gerade das Leben eines Pilgers. Ein Soldat hat ihn niedergerungen, dabei ist der Pilgerhut zu Boden gefallen. Der Angreifer packt sein Opfer am Schopf und ist im Begriff, ihm sein kurzes Schwert in den Kopf zu stoßen.

---

Leuten hatten sie zu meiden, da schon Berührungskontakt, und sei er auch ungewollt, ausreichte, um den Betroffenen ebenfalls „unehrlich“ zu machen.

<sup>705</sup> Ackermann 2009, S. 259, 261.

<sup>706</sup> Der Jagd ist im *Mittelalterlichen Hausbuch* ein weiteres Bild innerhalb der Genreszenen gewidmet. Hierzu siehe Waldburg-Wolfegg 1957, S. 19f.

Am rechten vorderen Bildrand wird eine Wechselstube ausgeraubt. Ein Angreifer packt den Angestellten am Hals und hebt einen Dolch, um diesen zu töten. Von der geöffneten Luke schleppt ein Eindringling einen käfigartigen Tresor mit Geldsäcken weg. Einen weiteren Sack hat er unter den Arm geklemmt. Unterdessen stiehlt ein anderer Dieb vom Ladentisch Münzen. Unterhalb der Bildmitte hebt ein berittener Soldat den linken Arm samt Dolch, um einen gefesselten Passanten zu erstechen. Dieser schaut erschrocken nach oben. Hier wird nicht nur eine Auswahl dessen gezeigt, zu welcher Aggression Marskinder fähig sind, sondern ganz konkret der Überfall einer Soldateska auf ein Dorf vorgeführt. Dabei werden sowohl die Täter als auch die Opfer dargestellt – eine sehr realistisch wirkende Szenerie

Sol ist als bärtiger König gezeichnet. (Abb. 7.34). Er trägt in der rechten Hand ein Zepter, in der Linken eine Fahne ohne Wappen. Unter dem langen wehenden Mantel wird ein Stück seines kostbaren Obergewandes sichtbar. Sol sitzt kerzengerade im Sattel. Sein gestrecktes Bein steckt in einem fast kniehohen Stiefel mit Sporen. Das Pferd wird von einem schlichten Überwurf bedeckt. Dieser hat eine Art Schleppe. Auch der Kopf des Tieres ist bedeckt. Zwischen den Ohren prangen drei Federn, am Zaumzeug sind fünf Schellen erkennbar. Vor den Vorderhufen des Pferdes schreitet ein brüllender Löwe, hinter den Hinterhufen wird die Sonne sichtbar. Im mittleren Bildstreifen treiben die durch ihre Kleidung als adlig gekennzeichneten Sol-Kinder Sport. Links üben sie sich im Steinwurf, in der Mitte im Ringen und rechts im Fechten mit Stangen, zwei Degen liegen auf dem Boden. Diese Szene erinnert an die Gauklerminiatur zu Beginn des *Mittelalterlichen Hausbuches*. Sportliche Betätigungen und Kämpfe gehörten zur üblichen Unterhaltung der Hofleute; sie wurden auch zur Unterhaltung bei Festen vorgeführt.<sup>707</sup>

Der Bildvordergrund wird durch eine umlaufende Mauer abgegrenzt. Hier ist links, als einzige Stelle im Codex, christliches Leben erkennbar.<sup>708</sup> In einer Kapelle beten drei Personen vor einem Altar mit dem gekreuzigten Jesus Christus. Währenddessen reicht eine gut gekleidete Dame einem auf den Schwellen des Gotteshauses sitzenden Blinden Almosen.<sup>709</sup> Auf der rechten Seite des Bildvordergrundes gruppieren sich zwei Paare samt einem Falken um einen Stehtisch.<sup>710</sup> Sie lauschen dem Spiel dreier Musikanten einer Alta-Band, die in Puffärmel gekleidet sind und ihren hochrangigen Herrn auf Posaune, Schalmel und Bombarde<sup>711</sup> ein Ständchen bringen.<sup>712</sup> Neben ihnen hält ein Kind weiterhin eine Laute und eine Schnurtrommel bereit. Zur Szenerie gehört ein Hund. Etwas zurückgesetzt hat sich ein Paar niedergelassen, das gemeinsam einen Text betrachtet. Ein Narr mit Eselsohren-Kappe trötet sie mit seiner Flöte an. Da er ein Symbol der Vanitas ist, verrät seine Präsenz, dass es sich bei dem Vorgelesenen vermutlich um ein Liebesgedicht oder -lied handelt.

Venus reitet auf ihrem mit einem auffallenden Kopfputz geschmückten Pferd. Auf ihrem Haupt ruht eine Art Maikrone. (Abb. 7.35). Die Göttin hält die Zügel in der linken Hand und eine leere Fahne in der rechten. Neben dem Pferd sind die beiden Häuser der Venus gezeigt, dies jedoch in

---

<sup>707</sup> Siehe hierzu eine Zeichnung aus der Wiener Handschrift des Heinrich von Veldeke aus dem Jahr 1474 (Bialecka 2008, Abb. 14a), bei der Gaukler auf einer königlichen Hochzeit neben musikalisch begleiteten Kunststücken auch ihre Geschicklichkeit unter Beweis stellen. Ebd., S. 61.

<sup>708</sup> Vgl. Waldburg-Wolfegg 1957, S. 12.

<sup>709</sup> Übereinstimmende Darstellungen im Aschaffener Pontifikale: Kapelle (fol. 84<sup>v</sup>), Hund (fol. 42<sup>r</sup>, 103<sup>v</sup>), Almospenderin (fol. 149<sup>r</sup>).

<sup>710</sup> Eine schwächere Wiederholung des Jünglings mit dem Falken findet sich im Brevier des Adalbert von Sachsen (um 1482-84), Mainz, Universitätsbibliothek Ms 4° 33, fol. 264<sup>r</sup>.

<sup>711</sup> Bombarde: spätmittelalterliches Blasinstrument mit doppeltem Rohrblatt aus der Familie der Kegel-Oboen.

<sup>712</sup> Blazekovic 1987, S. 282.



der falschen Reihenfolge. Üblicherweise steht der Stier als Taghaus links und die Waage als Nachthaus rechts. Hier jedoch tritt der Stier dem Pferd hinterher.

Die weitere Szenerie wird musizierenden, tanzenden oder liebenden *Planetenkindern* bestimmt. Zwei wild tanzende junge Männer werden von einem Trommler angefeuert.<sup>713</sup> Ein geflochtener Zaun trennt weitere Szenerien optisch ab: Zwei Männer und eine junge Frau spielen Karten. Das Mädchen kraut einen Mitspieler das Kinn, während sie dem anderen ihr Blatt zeigt. Rechts daneben produziert sich ein Musiker-Paar. Die auf dem Boden kniende Frau kurbelt ihre Dreh-Leier, ihr Gefährte spielt auf dem Dudelsack. Vor ihnen steht ein Korb für die erhofften Münzen potenzieller Zuhörer bereit. Am rechten Bildrand fühlt sich ein junges, Liebe machendes, Paar im Heu offenbar aufgeschreckt. Beide schauen zu einer bestimmten Stelle, die auch die Musikantin und der Junge, der am rechten Bildrand an einem gedeckten Tisch steht, ins Visier genommen haben. Was sie dort erblicken, wird von einem Badehaus im linken Bildvordergrund verdeckt. In diesem Gebäude steigt eine nackte junge Frau zu einem bereits wartenden Mann in den Badezuber. Eine Kupplerin steht daneben und hält Speisen sowie einen Krug zur Stärkung bereit.

Im rechten Bildvordergrund spielen drei Musiker für eine Gruppe von vier edel gekleideten, adligen, tanzenden Paaren auf. Wie das Sonnen-Banner an der Trompete zeigt, handelt es sich um dasselbe Ensemble, das auch in der Federzeichnung der Sonnenkinder musiziert. In der Zeichnung der Sonne entspricht dies dem Thema des Bildes, hier im Zusammenhang mit der Venus hat es jedoch keinerlei astrologische Relevanz.<sup>714</sup> Zwei der jungen Männer tragen, wie die Venus, Maigrün auf dem Kopf, die anderen einen auffälligen Kopfputz. Die gleichzeitige Szene tänzerischer Vergnügungen der Hof- und Volkskultur auf dem Venusbild kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Stammesunterschiede innerhalb der feudalen Gesellschaft bis in die kleinste Geste genau geregelt sind. Die vornehmen Paare im Vordergrund bewegen sich mit gemäßigten Bewegungen, die einfachen Leute tanzen hingegen ungehemmt und ausgelassen. Auch die Auswahl der Instrumente ist reglementiert: Während die Trompete zur höfischen Sphäre gehört, werden die Leier und das als grob geltende Sackhorn den Bauern zugeschrieben.

Das Merkurbild (Abb. 7.36) unterscheidet sich insofern von den anderen *Planetenkinder*-Darstellungen dieser Serie, als sich seine gesamte Szenerie in einem Innenraum abspielt. Eine Perspektive ist nur andeutungsweise angelegt. Der Planetengott, als älterer bärtiger Mann dargestellt, trägt einen Turban, wie er durch die burgundische Mode in Europa verbreitet war.<sup>715</sup> Sein Pferd ist mit einer schlichten Decke verhüllt. Das Tier scheint zu lächeln. Dieser Planetengott herrscht über zwei Tierkreiszeichen: die Zwillinge und die Jungfrau. Auffallend ist, dass es sich in diesem Fall nicht um eineiige Zwillinge zu handeln scheint. Ein Kind hat glattes Haar, das andere Locken – eins ist passiv, das andere aktiv. Beide halten ein Spielzeug in der linken Hand. Das Nacht-Tierkreiszeichen Jungfrau hingegen betrachtet sich verzückt in einem runden Spiegel.

Die *Planetenkinder* sind auf engem Raum dargestellt: ein Uhrmacher, ein Astronom, ein Orgelbauer mit seinem Gehilfen und ein Silberschmied. Während ein Junge eifrig auf seine Tafel schreibt und ein weiterer in einem Buch liest, hat der Lehrer einen anderen übers Knie gelegt und schlägt ihm mit einem Reisigbündel auf den nackten Hintern. Ein Maler arbeitet an der Staffelei an einem Marienbild. Bereits fertiggestellt ist die Schutzheilige der Merkurkinder (Katharina von Alexandrien), die in der linken Hand das Rad als ihr Marterinstrument, und in der rechten ein Schwert

<sup>713</sup> Eine Motivwiederholung der wild Tanzenden findet sich im Stundenbuch in Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, Ms I 99, fol. 3<sup>r</sup>.

<sup>714</sup> Blazekovic 1987, S. 267f.

<sup>715</sup> König 1997, S. 165.

hält.<sup>716</sup> Die Frau des Künstlers sieht interessiert bei der Arbeit zu. An einem gedeckten Tisch am rechten vorderen Bildrand sitzt ein weiteres Paar. Der Mann hat bereits den Arm erhoben, um sich am Gänsebraten zu bedienen, seine Frau reicht einem Bildhauer einen Becher Wein. Zu ihren Füßen hofft ein Hund auf einen Bissen vom Tisch.

Luna (Abb. 7.37) hält eine Fahne ohne Tiersymbol in der linken Hand. Sie trägt einen Blätterkranz im langen, offenen und gelockten Haar sowie ein langes weites Kleid, unter dessen Saum die Spitze eines modischen Schnabelschuhs hervorschaut. Die Mondgöttin richtet den Blick auf den unteren linken Bildrand. Der Kopf des Pferdes ist mit fünf Pfauenfedern geschmückt, wie auch die L-Initiale des Mond-Gedichtes auf der linken Seite mit einem Pfau verziert wurde (Abb. 7.38). Als Schabracke des Tieres fungiert ein gemusterter Stoff, der ebenso räumlich wirkt, wie das Gewand der Planetengöttin. Das irdische Treiben ist dreigeteilt. Im linken Bildhintergrund stehen eine Windmühle auf dem Berg und eine Wassermühle an dessen Fuß. Ein Mann schleppt einen Mehlsack dorthin, ein anderer treibt seinen Esel an, der einen weiteren Sack trägt. Im mittleren Bereich sind Tätigkeiten gezeigt, die mit Wasser zu tun haben und üblicherweise dem Mond zugerechnet werden: das Fischen und Schwimmen. Rechts gibt es – untypisch für Mondbilder – erneut eine Jagdszene: ein Reiter mit einem Falken auf dem Handschuh, je zwei Hunde und Jäger sowie einen jungen Mann, der aus einer Blatthütte heraus Vögel fängt. Einen hat er bereits erbeutet, andere nähern sich gerade seinem Versteck.

Im Vordergrund tummelt sich das fahrende Volk: Ein städtisch gekleideter Mann mit breitrempigen Hut und einer über die Brust gelegten netzartigen Schärpe gibt einem ärmlich gekleideten Paar Ratschläge (Abb. 7.39). Seine Kleidung und Situationsdarstellung legen nahe, dass es sich um einen „fahrenden Schüler“<sup>717</sup> handelt. Ein Quacksalber sitzt an einem runden Holztisch, um den sich Interessenten versammelt haben (Abb. 7.40). Einige von ihnen sind aufwendig gekleidet und tragen Hüte mit Fasanenfedern. Dennoch unterscheidet sich ihre Garderobe deutlich von derjenigen zeitgenössischer Patrizier, eventuell sind es Angehörige des niederen Landadels.<sup>718</sup> Auch der Medicus selbst ist auffällig in eine körpernahe, vorn geschnürte Kurzjacke und Schnabelschuhe gewandet. Auf dem Tisch liegt sein Hut, an dem eine auffällige Feder angebracht ist. Ein solcher, die ständischen Normen überschreitender, Aufzug, war nicht selten das Geschenk eines großzügigen Gönners und wurde dem Quacksalber zum Dank für eine gelungene Behandlung oder Darbietung überlassen. Dieser konnte sich durch die aufwendige Gewandung wiederum von seinen Kollegen abheben und nach außen signalisieren, wie sehr seine Arbeit von gesellschaftlich hochstehenden Personen geschätzt werde.<sup>719</sup>

Neben dem Quacksalber und einem bereits verbundenen Mann hat sich ein neuer Patient niedergelassen. In dessen geöffneten Mund wird eine Medizin verabreicht und der Quacksalber greift mit der linken Hand bereits nach einem Behandlungsinstrument, vermutlich einem Brecheisen. Die Behandlung durch Quacksalber war für viele Menschen die einzige Möglichkeit, medizinische

---

<sup>716</sup> Im Volksglauben ist die Heilige Katharina von Alexandrien u.a. Beschützerin der Philosophen, Theologen, Gelehrten, Lehrer, Studenten, Anwälte und Notare sowie der Handwerksberufe Müller, Töpfer, Gerber, Spinner, Tuchhändler, Seiler, Schiffer, Buchdrucker, Schuhmacher, Friseur und Näher.

<sup>717</sup> Als „fahrende Schüler“ galten im 15. und 16. Jahrhundert Männer, die als Zauberkünstler umherzogen, aber auch Schwindler und Landstreicher, die Amulette verkauften, Wunderkuren und -salben anboten, Prophezeiungen, Teufelsbanne und magische Formeln aussprachen, Schlangen bannten sowie Schätze suchten. Siehe HwdA 1987, Bd. 2, Art. ‚Fahrender Schüler‘, Sp. 1123. Die Netzschärpe ist z.B. in der Bodenseeregion rund um Basel und Konstanz nachgewiesen. Siehe Bialecka 2008, S. 103f. Anm. 332. Zahlreiche Rechnungsbücher des 15. und 16. Jahrhunderts belegen, dass fahrende Schüler von Adligen entlohnt wurden. Siehe Schubert 1995, S. 253.

<sup>718</sup> Davenport 1956, Bd. 1, S. 370; Thiel 2004, S. 148ff.; Bialecka 2008, S. 52.

<sup>719</sup> Vavra 1984, S. 341-350.

Hilfe in Anspruch zu nehmen. Den akademisch gebildeten Ärzten war ein „handwerklich gedachter“ Umgang mit dem Körper untersagt<sup>720</sup>, außerdem standen Mediziner auf dem Land ohnehin nicht zur Verfügung. Deshalb betätigten sich die fahrenden Bader und Quacksalber als Wundärzte und Chirurgen.<sup>721</sup> Um auf sich aufmerksam zu machen, brauchten sie Werbung. Da ihre Klientel in der Regel nicht lesen konnte, kamen häufig Würfel- und Taschenspielertricks zum Einsatz. Becher und Würfel liegen auch im Lunabild auf dem Tisch. Unter dem linken hochgekrempelten Ärmel des Medicus lugt eine Spielkarte hervor. Auffallend hierbei ist, dass das Verarzten (Heilen) und Spielen (Entspannen) offenbar zeitgleich stattfindet. Rechts neben dieser Szenerie befindet sich ein halb verfallenes Haus, das dem fahrenden Volk als Unterkunft oder Spielstätte dient. Vor dessen leicht geöffneten Tür steht ein Posaune spielender Mann mit einem Affen auf der linken Schulter, der neugierigen Hund anrötet. An der Hauswand ist eine Kette angebracht, an der ein Topf hängt. Eine Frau streckt diesen einem kleinen Kind entgegen, das eine Münze hineinwirft. Sie trägt ein modernes, tailliertes Kleid mit langen Ärmeln, der Saum gibt den Blick auf einen Schnabelschuh frei. Die unter einem drapierten Kopftuch versteckten Haare weisen sie als verheiratete Frau aus. Dies und die Entgegennahme des Geldes von einem Kind verhindern in diesem Fall Vorurteile, dass Frauen in einem solchen Umfeld als Dirnen anzusehen seien.<sup>722</sup> Im Gegenteil gehört sie hier fest zum Gauklerteam, das offenbar als eine Art Familienunternehmen geführt wird. Diese Darstellung zeigt, dass der Zeichner mit Vorlagen arbeitete. Denn die Darstellung der Frau ähnelt auffallend derjenigen einer adligen Dame vom Sol-Bild.

Am Haus hängt eine Fahne, die verschiedene akrobatische Positionen zeigt, quasi eine Art Werbung für künftige Aufführungen. Diese Banner waren seit dem 15. Jahrhundert gängig und stellten auch Leseunkundigen werbewirksam das Angebot vor.<sup>723</sup> Die detailliert auf dem Tuch dargestellten Kunststücke werden über Kopf ausgeführt: Kopf- und Handstand, Brücke, Salti und das Balancieren eines Schwertes auf dem Kinn.<sup>724</sup> Sie verlangen nicht nur intensives Training und besonderes körperliches Können von den Gaukler-Akrobaten. Als Reliefs und Drolieren finden sich die gezeigten Verrenkungen bereits in der romanischen Sakralarchitektur, sei es im Außen- oder im Innenraum bzw. als Details von Kapitellen.<sup>725</sup> Mit dem Kopfstand wird eine andere, verkehrte Welt angedeutet.<sup>726</sup> Bisher wurde vorgeschlagen, dass die Akrobaten-Figuren als Symbol und Exempel der Vanitas gelten können.<sup>727</sup> Als Meister des trügerischen Scheins wurde der Satan selbst gesehen, sodass die Gaukler zumindest in dessen Nähe stünden.<sup>728</sup> Wenn die Kirche als Mikrokosmos mit dem Reich Gottes als Makrokosmos gleichgesetzt wird, gehören die Gaukler und Akrobaten jedoch als Teil der weltlichen Sphäre ebenfalls zum Teil des Gottesvolkes.<sup>729</sup>

<sup>720</sup> Holländer 1903, S. 167.

<sup>721</sup> Reddig 2002, S. 56. Die Tätigkeit der Quacksalber konkurrierte zumindest in den Städten mit den dort ansässigen Barbieren und Wundärzten. Deshalb gab es zahlreiche Restriktionen. So waren für die Fahrenden hohe Standgebühren üblich. Gelegentlich wurde auch verlangt, bestimmte Prüfungen abzulegen, um eine zeitlich begrenzte Lizenz vor Ort zu erhalten. Jütte 1991, S. 27.

<sup>722</sup> Hampe 1902, S. 71ff.

<sup>723</sup> Salmen 2000, S. 44.

<sup>724</sup> Bialecka 2008, S. 91.

<sup>725</sup> Ein Akrobat beim Kopfstand findet sich z.B. im Eckkapitell einer Blendarkade der *Église St. Paul-lès-Das*. Ein weibliches Pendant turnt an einem Vierungspfeiler des nordwestlichen Langhauses der *Église La Chaizé-le-Vicomte*. Ein brückenschlagender Akrobat ist in der Archivolt-Zone des Westportals der Kirche in Foussais zu sehen und eine Akrobatin, die einen Bogen schlägt und sich dabei lediglich mit dem Kopf abstützt, am nördlichen Teil des äußeren Chores der *Église Notre-Dame de Thines*. Siehe von Glasenapp 1971, S. 24f-26.

<sup>726</sup> Bialecka 2008, S. 93.

<sup>727</sup> Glasenapp 1971, S. 9ff.; vgl. auch Baltrušaitis 1931, passim; Baltrušaitis 1955, passim.

<sup>728</sup> Burke 1981, S. 106.

<sup>729</sup> Glasenapp 1971, S. 9.

Dennoch stieß der verformte, entstellte oder gar entblößte Körper seit dem Mittelalter auf scharfe Kritik seitens der Kirche. Thomas von Aquin (um 1225-1274) verurteilte Gaukler und Tänzer, die ihre Gestalt durch Maskierung verändern, massiv. Ihre Vorstellungen seien nur in einer einzigen Hinsicht nützlich: zur Entspannung nach der Arbeit.<sup>730</sup> Thomas Capham weist darauf hin, wie schändlich die akrobatischen Sprünge (*turpes saltus*) seien, die die Körper verfremdeten.<sup>731</sup> Eine weitergehende Deutung der Akrobaten im Zusammenhang mit christlichen Motiven wartet noch auf eine umfassende Erforschung.

Im Lunabild des *Mittelalterlichen Hausbuches* scheinen der Quacksalber, die Akrobaten sowie der Posaunenspieler mit dem Affen Vermittler zwischen der realen irdischen und der mystischen dämonischen Welt zu sein. Aus moraltheologischer Sicht gilt der Affe als Symbol des Sünders, weil er sich wegen Nichtigkeiten in Ketten legen lässt.<sup>732</sup> Als Symboltier des Lasters, der Eitelkeit und der Hemmungslosigkeit rückt auch er in die Nähe zum Teufel und kann, wie dieser, die Menschen blenden.<sup>733</sup> Innerhalb der Szenerie im Mittelalterlichen Hausbuch sollen aber sowohl das Tier als auch die Fahne und die Würfel auf dem Tisch lediglich die Neugier der Zuschauer wecken.

## 7.6 Historischer Bezug: Der mysteriöse Kannenritter und seine Mission

Die Planetengötter sind unterschiedlich alt dargestellt, dies jedoch auf ungewöhnliche Weise: Häufig werden die Planeten mit Lebensaltern gleichgesetzt und entsprechend ihrer Umlaufzeit zugeordnet. Der Mond als Planet mit der kürzesten Umlaufzeit (ein Tag) ist dann als sehr junges Mädchen gezeigt, der Saturn mit der längsten (ca. 29 Jahre) als bärtiger Greis.

Erstaunlicherweise wird in der Handschrift M III 36 aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts [UB Salzburg]<sup>734</sup> die umkehrte Reihenfolge gewählt: Während die Saturnkinder als spielende Kleinkinder gezeigt werden, liegt greise Mondkind im Sterben (siehe Abb. 7.41-7.47). Im *Mittelalterlichen Hausbuch* sind jedoch sowohl Saturn als auch Luna junge attraktive Menschen. Merkur, der mit 88 Tagen die zweitkürzeste Umlaufzeit hat, wird hingegen als ein alter würdevoller Patrizier dargestellt. Die nächste Planetengottheit, Venus, ist wiederum jung gezeichnet. Sie trägt eine Maikrone – vermutlich darum, weil der Stier, ihr Tageszeichen, die Zeit von Ende April bis Ende Mai beherrscht.<sup>735</sup> Weiterhin fällt auf, dass lediglich Saturn und Mars, die beiden als „böse“ geltenden und negative Charaktereigenschaften bei den Menschen hervorbringenden Planeten, von links

---

<sup>730</sup> Eco 1991, S. 153.

<sup>731</sup> Eco 1991, S. 158.

<sup>732</sup> Schmitt 1992, S. 35ff.; Haitzinger 2004, S. 17.

<sup>733</sup> KLdS 1999, S. 44.

<sup>734</sup> Jedem Planeten wurde eine Seite gewidmet. Darauf sind jeweils vier Medaillons zu sehen. Das obere zeigt eine personifizierte Darstellung des Planeten; darunter auf beiden Seiten je ein kleines Medaillon mit der figurativen Darstellung seiner Tierkreiszeichen; darunter mittig die Darstellung der einzelnen Lebensalter – durch eine männliche und eine weibliche Figur personifiziert, denen zudem eine Tageszeit zugeordnet wird. Ein weiteres Blatt zeigt eine Personifikation der Astronomie sowie – in einem zweiten Medaillon – den antiken Astrologen Ptolemäus, auf den die Informationen zu den Planeten und den Eigenschaften ihrer Kinder dort zurückgeführt werden. Die Blätter wurde 1924 aus der Sammelhandschrift M III 35 entfernt und unter eigener Signatur M III 36 aufgestellt. Wiss. Beschreibung online abrufbar unter <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MIII36.htm>. Moser 1997, S. 124.

<sup>735</sup> Den Maiausritt, einen Brauch, der vor allem im Spätmittelalter gepflegt wurde, unternahm man am 1. Mai in kleinen Gesellschaften zur Begrüßung des Frühlings per Pferd. Traditionell kleidete man sich in grüne Gewänder und stattete sich mit grünen Zweigen aus. Dieses Motiv wurde in der künstlerischen Umsetzung gerne variiert und ausgeschmückt, z.B. durch Liebespaare, Bootsfahrten, Picknicks, Tänze und sogar Turniere; häufig begleiteten Musikanten die Aktivitäten des Maibildes. Vgl. Hansen 1984, S. 267.

nach rechts reiten. Im Volksglauben wurde die linke Seite als die „böse Seite“ gesehen, ein Sprichwort besagt „Alles Übel kommt von links.“<sup>736</sup>

Lediglich zwei Planetengötter tragen weltliche Kronen: Mars und Sol. Der Kriegsgott ist als bärtiger Mann in seinen besten Jahren dargestellt. Er trägt eine Königskrone und reitet auf einem gepanzerten wilden Pferd. Bei der Gegenüberstellung der folgenden Sol-Seite entsteht der Eindruck, als würde der Kriegs- den Sonnengott, einen deutlich älteren würdigen und bärtigen Mann mit Kaiserkrone, angreifen. Beide Darstellungen ähneln der Turnierzeichnung eines unbekannten Meisters im Städelschen Kunstinstitut verblüffend (Abb. 7.74-7.75).<sup>737</sup> Zur Klärung der Frage, warum die Darstellung der Planetengötter in Bezug auf ihr Alter so von der Tradition abweicht, werden im Folgenden weitere Blätter des Manuskripts auf Besonderheiten befragt.

### 7.6.1 Der edle Ritter des Kannenordens

Vor allem innerhalb der Genreszenen (dritte Lage, fol. 18<sup>v</sup>, 21<sup>v</sup>, 22<sup>v</sup>, 23<sup>v</sup>, 24<sup>v</sup>, 25<sup>r</sup>), aber auch auf dem Bild des Bergwerkes (35<sup>r</sup>) und dem eines Hüttenofens (35<sup>v</sup>) taucht immer wieder ein Ritter des Kannenordens auf.<sup>738</sup> Der junge Mann trägt eine Stola mit dem Ordenszeichen, einer goldenen Kanne, in der drei Lilien stecken. Dies ist ein geläufiges, mariologisches Symbol<sup>739</sup>. Die weiße Stola wurde nach den Ordensregeln an allen Samstagen und auch zu Mariä Himmelfahrt, am 15. August, angelegt. Bis auf eine Ausnahme (Turnier-Teilnahme, Abb. 7.90) hat er eine junge Dame bei sich und scheint ihr seine Welt zu zeigen. Er präsentiert ihr einen Brunnen, der vom Heiligen Georg, dem Schutzpatron der Kreuzritter bekrönt ist (fol. 18<sup>v</sup>, Abb. 7.85, 7.86), geht eng umschlungen mit ihr spazieren (fol. 23<sup>v</sup>, Abb. 7.91), führt sie durch einen Liebesgarten (fol. 25<sup>r</sup>) und ist als Teilnehmer einer Jagd gezeigt. (fol. 22<sup>v</sup>-23<sup>r</sup>, Abb. 7.90). Der Kannenritter führt sie aber auch zum Bergwerk (fol. 35<sup>r</sup>, Abb. 7.78) und zeigt ihr einen Gussofen in Aktion (Abb. 35<sup>v</sup>, Abb. 7.79). Deshalb stellt sich die Frage, wer dieser Ritter des Kannenordens sein könnte – auch deshalb, weil im Mittelalterlichen Hausbuch das religiöse Leben sonst nur beiläufig gezeigt wird.

Kein Blatt befasst sich mit dem Glauben, nur auf dem Bild von Sol und seinen Kindern (fol. 14<sup>r</sup>) kniet ein junger Adliger vor dem Altar. Und im linken Hintergrund des Wasserburg-Bildes (fol. 19<sup>v</sup>-20<sup>r</sup>) bekreuzigt sich ein Wanderer vor einer Kapelle. Das ist insofern bemerkenswert, als die Religion zur Entstehung des Werkes ein ganz wesentlicher Teil des Lebens jedes einzelnen Menschen war. Der Kannenorden war um 1379/80-1416 von Ferdinand von Kastilien und Aragon gestiftet worden. Kaiser Friedrich III. hatte ihn um 1473, also direkt vor der Entstehung des ersten Teils des *Mittelalterlichen Hausbuches* wiederbelebt und war auch selbst Mitglied.<sup>740</sup> Das Ordenszeichen trug er nachweislich im Jahr 1473, als er mit dem Burgunderherzog Karl dem Kühnen zusammentraf, um über eine Verbindung seines Sohnes Maximilian mit Karls Tochter Maria zu verhandeln.<sup>741</sup> Ernennungen zum Ordensritter nahm er persönlich vor. Darüber hinaus konnte die Mitgliedschaft bei einer Pilgerreise nach Santiago de Compostela erworben werden. Einige Konstanzer Bürger zählten ebenfalls zu diesem erlauchten Kreis, z.B. Heinrich Blarer, der lange

<sup>736</sup> Vgl. Steinlein 1915, Absatz 9.

<sup>737</sup> Hess 1994, S. 16.

<sup>738</sup> Ferdinand von Aragon hatte diesen Orden 1403 während der maurischen Kämpfe gegründet. D'Arcy/Dacre 1987, S. 330ff.; Paravicini 1991, S. 17f.; Hofmann-Rendtel 1992, S. 207-210, besonders S. 207 entscheidet sich für den 15. März 1403 als Gründungsdatum. Hildebrandt/Seyler 1888, S. 150, gehen davon aus, dass der Orden viel früher, vielleicht schon 1023 gestiftet wurde.

<sup>739</sup> An dieser Lilienvase hängt häufig ein Greif, dessen Krallen ein Band halten, auf dem *por son amor* steht. Die einzelne Lilienvase war jedoch das beliebteste Symbol der Mitglieder. Diese trugen es als Erkennungszeichen an der Kleidung. Vgl. Hofmann-Rendtel 1992, S. 207.

<sup>740</sup> Coreth 1952, S. 43.

<sup>741</sup> Vgl. die Quellen bei Lindner 1876; Moltzer 1891.

Konstanzer Bürgermeister war und dessen 1460 vom Hausbuchmeister gemaltes Portrait (Abb. 7.54) dem Aussehen des Planetengottes Jupiter im *Mittelalterlichen Hausbuch* sowie dem in der selben Zeichnung gezeigten Recht sprechenden Patrizier gleicht (Abb. 7.32, 7.55).

Auch Konrad Grünemberg (über viele Jahre alternierend Ratsmitglied und Bürgermeister sowie ein bekannter Heraldiker) war Kannenritter. Allerdings handelte Blarer mit Stoff, Grünemberg verdiente sein Geld als Baumeister und wurde erst 1483 in den Orden aufgenommen. Und es kann als gesichert gelten, dass kein Mitglied der Konstanzer Hausbuch-Auftraggeberfamilie Guldinast Kannenritter war. Doch eine andere Verbindung drängt sich auf.

### 7.6.2 Die Brautwerbung Erzherzogs Maximilian von Österreich um Maria von Burgund

Maximilian, der Sohn Kaiser Friedrichs III., zählte ebenfalls zum illustren Kreis der Ordensritter.<sup>742</sup> Seit 1473 hatte Karl der Kühne, Herzog von Burgund und Luxemburg, ernsthaft in Erwägung gezogen, seine Tochter Maria mit Maximilian zu verheiraten. Im September desselben Jahres verhandelte er im Rahmen geheimer Friedensgespräche für Europa und die Türkenabwehr in Trier mit Kaiser Friedrich III. und dessen Sohn. In diesem Zusammenhang forderte er die Königskrone für sich. Die Augsburger Chronik des Hektor Müllich berichtet, dass beide während der zwei Monate dauernden Gespräche „*grosse herrlichkeit ainander*“ betrieben. Dazu gehörten auch prächtige Turniere und Feste, scharfe Rennen sowie Vorführungen der Artillerie.<sup>743</sup> Karl-Heinz Ludwig schlägt vor, dass sich die Genre- und Ritterszenen im *Mittelalterlichen Hausbuch* auf das Geschehen in Trier beziehen und identifiziert den jungen Prinzen Maximilian I. auf fol. 21<sup>r</sup> sowie während der Hirschhatz auf fol. 22<sup>v</sup>. Den jagdbegeisterten Karl den Kühnen, der in Trier wegen seiner langen Haare verspottet wurde, erkennt er auf fol. 23<sup>r</sup>.<sup>744</sup>

Zunächst scheiterten die Ehe-Verhandlungen an den hohen Forderungen des Burgunder-Herzogs.<sup>745</sup> Fast zwei Jahre später kam Kaiser Friedrich III. der Stadt Neuss in der *Belagerung von Neuss*<sup>746</sup> zu Hilfe und kämpfte dabei auch gegen den mit der Gegenseite (dem Kölner Erzbischof Ruprecht von der Pfalz) paktierenden Burgunderherzog. Auch dort gab es ein kaiserliches Feldlager. Die meisten Forscher plädieren dafür, dass dieses im *Mittelalterlichen Hausbuch* auf den ausklappbaren fol. 53-53r1 (Abb. 7.76) dargestellt ist. Vor dem kaiserlichen Zelt stehen mehrere Personen: der Kaiser, zwei reich gerüstete Ritter und mehrere Wachleute (Abb. 7.77). Dabei kann es sich nur um die drei Habsburger Kaiser Friedrich III., seinen Sohn Maximilian sowie den Vetter und Mündel, Erzherzog Sigismund von Österreich (1427-1496), handeln. Letzterer hatte nicht an den Verhandlungen in Trier teilgenommen. Deshalb bezieht sich das Feldlager tatsächlich auf die Neusser Fehde. Da die konkreten Hochzeitsverhandlungen in Trier begonnen hatten, wäre es aber denkbar, dass das Krönleinstechen auf fol. 20<sup>v</sup>-21<sup>r</sup> und das Scharfrennen auf fol. 21<sup>v</sup>-22<sup>r</sup> auf das Turnier am 8. Oktober 1473 verweisen, bei dem nach einem „*scharfen Rennen nach deutscher Art mit schwerer Rüstung und wuchtigen Lanzen*“ am Nachmittag ein Feldscharmützel in leichtem Harnisch mit

---

<sup>742</sup> Er trug den Orden z.B., als er 1478 in Brügge Großmeister des Ordens zum Goldenen Vlies wurde. Siehe Fugger Hs. 8614, Bd.2, 7. Buch, fol. 312<sup>r</sup>.

<sup>743</sup> Ludwig 1997, S. 128.

<sup>744</sup> ebd., S. 129.

<sup>745</sup> Nach dem Scheitern der Gespräche reisten Kaiser Friedrich III. und Maximilian ab und ließen Karl wütend zurück. In der Folge unterstützte dieser den Erzbischof von Köln (Ruprecht von der Pfalz) in der Kölner Stiftsfehde und begann ab Juli 1474 mit der monatelangen Belagerung von Neuss, Währenddessen versuchte Karl der Kühne vergeblich, seine Tochter Maria mit einem Sohn des neapolitanischen Königs, Ferdinand I., zu verheiraten.

<sup>746</sup> Dollinger 1983.

Spießen und Schwertern stattfand. Auch die Hirschjagd auf fol. 22<sup>v</sup>-23<sup>r</sup> kann sich durchaus auf Trier beziehen.

Das Bild des Zeltlagers während der Belagerung von Neuss zeigt ganz deutlich das Wappen Friedrichs III. Es prangt auf dem größten Zelt in der Mitte. Direkt an das kaiserliche grenzt ein kleineres Zelt, an dem gleich zweifach das Wappen des Hausbuch-Auftraggebers angebracht ist. Ein berittener Tross auf fol. 51<sup>v</sup>-52<sup>r</sup> ist durch seine Standarte, die Friedrichs persönliches Motto AEIOU trägt, ebenfalls als habsburgische Truppe erkennbar (Abb. 7.80, 7.81).<sup>747</sup>

Nachdem Friedrich die Belagerung in Neuss siegreich beendet hatte, mit dem Scheitern Karls des Kühnen bahnte sich nicht nur das Ende des burgundischen Großreichs an, sondern auch der Aufstieg habsburgischen Hausmacht im Heiligen Römischen Reich.<sup>748</sup> Er und der Burgunderherzog verhandelten nun erneut über eine Vermählung ihrer Kinder.<sup>749</sup> Karl der Kühne stimmte nun bedingungslos zu und bekräftigte die Eheabsprache im Mai 1476.<sup>750</sup> Anfang Januar 1477 starb Karl der Kühne in der Schlacht von Nancy, acht Monate später wurde die Ehe in Gent geschlossen. Zeitgenössische Quellen beschreiben diese nicht nur als politisch wichtige Verbindung, sondern als echte Liebesheirat (Abb. 7.87). In seinem autobiographischen Roman *Weißkunig* (1486-1519) lässt Maximilian seine und die Teilnahme seiner Gattin an Festen und Turnieren erwähnen und beschreibt Maria als schöne, fromme und tugendhafte Frau.<sup>751</sup>

Die Hausbuch-Auftraggeber-Familie Guldinast war, wie in Kapitel 7.2 dargelegt, sehr an einem sozialen Aufstieg interessiert. Ein Vertreter der Familie stand dem Kaiser (real oder vorgeblich) so nahe, dass er in unmittelbarer Nähe zu dessen Zelt im kaiserlichen Heerlagers während der Belagerung von Neuss kampierte und dort das erschlundene Familienwappen präsentierte. Das rückt den Hausbuch-Auftraggeber ins unmittelbare Umfeld Nähe Friedrichs III. Vor diesem Hintergrund scheint es plausibel, dass diese scheinbar intime Nähe auch durch Insiderwissen sichtbar machte: Als Gefolgsmann Friedrichs II. hätte er ganz sicher Kenntnis von den Verhandlungen bezüglich der Hochzeit gehabt. Dies stellte er öffentlich heraus, indem er Szenen der Brautwerbung Maximilians um Maria von Burgund darstellen ließ – wenn auch nicht als historisch korrekte Szenen, sondern als Turnier, einen Spaziergang, die Besichtigung des Reiches (gezeigt durch den Stadtausschnitt mit Brunnen als pars pro toto) und dessen Wohlstand – symbolisiert durch den Bergbau.

Denn die Hochkonjunktur des Montanwesens zwischen ca.1450 und 1550 zählt zu den glücklichen äußeren Umständen, die den Aufstieg des Hauses Habsburg und speziell Maximilians I. erleichterten – ihn vielleicht sogar erst ermöglichten. In seiner Lebensbeschreibung "Weißkunig" ließ sich Maximilian sogar als ein "besonderer Liebhaber der Bergwerke" stilisieren. Der Silberbergbau stellte in scheinbar unerschöpflichem Umfang das so wichtige Münzmetall bereit. Zudem

<sup>747</sup> Für Friedrichs geheimnisvolles Motto A.E.I.O.U. gibt es mehrere Deutungen, z.B. „*Alles Erdreich ist Oesterreich untertan*“, „*Austriae est imperare omni universo*“ oder auch die Deutung als Anagramm des Namens „Jehova“.

<sup>748</sup> Zur zeitgenössischen Einschätzung der Übernahme des burgundischen Erbes durch das Haus Österreich siehe Zingel 1995, S. 181–188, 237f.

<sup>749</sup> Krieger 2004, S. 219f. Zu den Beziehungen zwischen Karl und dem Kaiser nach der Belagerung von Neuss siehe Ehm-Schnocks 2002, S. 202–214.

<sup>750</sup> Maria akzeptierte den Kaisersohn als ihren künftigen Gatten. Man hatte ihr ein Bild von ihm gezeigt, welches ihr sehr gefallen haben soll. Von ihrer Hand ist auch ein Brief aus dem November 1476 erhalten, in dem sie sich für nette Briefe Maximilians bedankt und dem sie einen teuren Diamanten beilegte. Vgl. Leitner 2005, S. 30f.

<sup>751</sup> Eine Erzählung über seine Werbung und Brautfahrt ist im *Theuerdank*, einem von ihm im Jahr 1517 selbst herausgegebenen Versepos, enthalten. Leitner 2005, S. 35-44. Maria stürzte am 6. März 1482 während einer Falkenjagd bzw. Reiherbeize von ihrem Pferd und starb kurz darauf im Alter von 25 Jahren an ihren Verletzungen. Borchgrave 1894/95, Bd. 13, Sp. 689f.



lieferte er Maximilian mit Kupfer ein unverzichtbares Ausgangsmaterial für die Truppen-Ausrüstung: An der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert erzielte man im Bronzeguss, vor allem bei der Fertigung von Kanonen, große Fortschritte. Zum erfolgreichen Ausgang von Maximilians Feldzügen trug eine moderne Artillerie entscheidend bei. Denn der Bedarf an Kupfer für ihre Ausrüstung war enorm.<sup>752</sup> Und da der Auftraggeber vermutlich selbst mit dem Montanwesen zu tun hatte, stellt er über das junge Paar erneut seine eigene Potenz und Nähe zum Kaiserhaus heraus.

Ein weiteres Detail spricht für die These, in dem Kannenritter Maximilian zu sehen, der ein großer Bewunderer des Heiligen Georg war. Sein Vater hatte ihn sogar ursprünglich nach diesem Heiligen taufen lassen wollen und im Jahr 1467 den St. Georgs-Ritterorden gegründet, den Maximilian bis zu seinem Tod förderte. Die Verehrung des *miles christianus* wurde auch durch seinen künftigen Schwiegervater, Karl den Kühnen, und die burgundische Georgsverehrung bekräftigt. Und schließlich steht sie für sein politisches Ziel, einen christlichen Kreuzzug gegen die Osmanen anzuführen – eine Idee, die keine Umsetzung, aber umso deutlicheren Niederschlag in der Kunst fand. Zahlreiche spätere Projekte, wie auch die wunschgemäß von ihm geschaffenen Portraits als Heiliger Georg (Abb. 7.88-7.89), stehen in direktem Bezug zum Georgsthema beziehungsweise dem Georgs-Orden.<sup>753</sup> Dass Maximilian als Kannenritter seiner Braut Maria auf fol. 18<sup>v</sup> den mit einem Kreuzschild attribuierten Heiligen als Skulptur auf einem Brunnen präsentiert, ist also überaus plausibel. Zudem ist die Kleidung der vom Kannenritter zärtlich umfassten und herumgeleiteten Dame überall dort, wo eine Kolorierung erfolgt ist, blau-golden. Sie entspricht also der realen Wappenfarben der Maria von Burgund (Abb. 7.84).

Die Farben der habsburgischen Reiter sowie der Standarte mit dem kaiserlichen Motto AEIOU sind rot/weiß/grün koloriert (Abb. 7.81).<sup>754</sup> Diese Farben trägt auch der Kannenritter. Er ist dadurch eindeutig dem Haus Habsburg zuzuordnen. Ein weiterer Hinweis auf das burgundische Herzogshaus und die Habsburger findet sich auf fol. 20<sup>v</sup>-21<sup>r</sup>. Dort ist ein Krönleinstechen dargestellt, bei dem zwei Ritter in voller Rüstung gegeneinander kämpfen. Die Schabracke des linken Pferdes wurde mit mehreren fünfblättrigen Rosen verziert. Die Hagenbachchronik berichtet: „*Karls von Burgund Pferd ist mit reichem Leserwerk, das mit Rosen verziert ist, angeschirrt*“. Und weiter: „*Er selbst trägt ein besticktes Brusttuch und darüber eine Kette mit einer großen Rose als Kleinod*“. Von seinem Statthalter heißt es: „*[...] über seine Brust hängt eine Kette mit eckigen Gliedern, sie schließt mit einer fünfblättrigen Rose als Kleinod. Auch sein Pferd hat am Geschirr diese Rose [...]*“ Und an anderer Stelle: „*Der eine Ritter hat zwei fünfblättrige Rosen am Helme*.“<sup>755</sup>

Sowohl auf dem Turnierblatt als auch auf allen weiteren Seiten der Genreszenen tragen viele Personen gleichartige fünfblättrige Blumen an ihrer Kleidung, die sie als Mitglieder einer Gruppe, des Hauses Burgund, ausweisen. Auch auf den bereits erwähnten Seiten 22<sup>v</sup>/23<sup>r</sup> trägt der rechts gezeigte Reiter, der gegen den Kannenritter antritt, je eine Burgunderrose am Umhang und am Geschirr des Pferdes. Mit dem edlen Turnierreiter auf fol. 20<sup>v</sup>, dessen Livree mit Rosen geschmückt ist, kann jedoch nur Karl der Kühne gemeint sein. Sein Gegner hält eine Tartsche in der linken Hand. Diese zeigt ein bekröntes E. Nur drei Personen führten diesen Buchstaben in der Livree, die drei erwachsenen Männer des Hauses Habsburg, Kaiser Friedrich III. (1415-1493, sein Sohn Maximilian (1459-1519) und sein Vetter und Mündel, Erzherzog Sigismund von Österreich (1427-1496).<sup>756</sup> Für Friedrich III. spielte das bekrönte E eine große Rolle. Er ließ es 1459 auf seinem Siegel darstellen (Abb. 7.94)<sup>757</sup>. Auch auf einem Dresdner Scheibenriss tritt es als bekröntes

<sup>752</sup> Bartels 2002.

<sup>753</sup> Wiesfleckner-Friedhuber 1989, S. 87-108.

<sup>754</sup> ungeachtet dessen, dass diese in seinem Wappen lediglich rot/weiß waren.

<sup>755</sup> Alle Zitate nach Bossert/Storck 1912, S. 27.

<sup>756</sup> Das bekrönte E und seine drei Träger erwähnen bereits Bossert/Storck 1912, S. 29.

<sup>757</sup> Posse 1910, Tafel 27.

Minuskel auf.<sup>758</sup> In der Hagenbachchronik hat es Erzherzog Sigismund auf dem rechten Schenkel Friedrichs Sohn trägt das gekrönte E auf einer anderen bildlichen Darstellung in derselben Form wie im *Mittelalterlichen Hausbuch*: Dort wird es von einem Greifen gehalten und als Livree in einem Scharfrennen gegen Friedrich III. von Sachsen mitgeführt.<sup>759</sup> Obwohl auch Sigimunds Teilnahme an der Neusser Fehde bezeugt ist<sup>760</sup>, scheint doch plausibler, dass das Turnierpaar in Rüstung einen symbolischen Kampf zwischen Kaiser Friedrich III. und dem Burgunderherzog Karl dem Kühnen aus Anlass der Belagerung von Neuss zeigt. Maximilian als der Sohn des Kaisers und Kannenritter reitet hier natürlich direkt an der Seite seines Vaters.

Auch die gekrönten Planetengötter Sol und Mars stehen für den Burgunderherzog Karl den Kühnen und Kaiser Friedrich III. Letzterer war zur Zeit der Belagerung von Neuss bereits 60 Jahre alt. Entsprechend reif wird er im Gegensatz zu seinem Gegner dargestellt. Beide Bilder tragen klare Botschaften: Der Burgunderherzog, der mit seinem Heer die Stadt Neuss erobern wollte, ist der Aggressor. Unter seinem Regime gibt es – so zeigt es das Mars-Bild – Raub, Mord und Totschlag. Kaiser Friedrich III. ist hingegen ein idealer König. Unter der Herrschaft des Hauses Habsburg leben seine *Planetenkinder* in Wohlstand, Frieden und Gottesfurcht, und christliche Barmherzigkeit wird selbst an den Ärmsten geübt.

Die junge Planetengöttin Venus-Göttin mit der Maikrone dürfte somit Maria von Burgund (Abb. 7.82-7.83) symbolisieren. Und in der Jupiter-Figur sowie in der des richtenden Patriziers auf dem Jupiter-Bild könnte sich der Hausbuch-Auftraggeber selbst darstellen lassen haben: in der typischen zeitgenössischen Kleidung der städtischen Oberschicht in Konstanz, wie sie von dem stilisierten Gemälde des Hans Blarer (Abb. 7.54) bekannt ist.

## 7.7 Funktionen der Planetenkinder-Bilder

Die *Planetenkinder*-Darstellungen üben im *Mittelalterlichen Hausbuch* drei Funktionen aus: Sie präsentieren einerseits einen zur seiner Entstehungszeit hochmodernen und sehr bekannten Bildtypus, in dem sich jeder Betrachter unter seinem persönlichen Planeten wiederfinden konnte. Die Ikonographie der einzelnen Blätter entspricht den tradierten Vorgaben, sie wurde hier allerdings sehr individuell ausgeführt und präsentiert sogar einige Besonderheiten zeitgenössischer Berufe, wie z.B. den fahrenden Schüler im Luna-Bild. Eingeweihte konnten jedoch weitergehende Botschaften in den Zeichnungen des ersten Hausbuch-Teils entdecken. Indem die beauftragende Familie Guldinast Szenen der Belagerung von Neuss darstellen ließ, bei der ihr eigenen Wappens in unmittelbarer Nähe zum kaiserlichen Wappen gezeigt wird, sowie der Verbildlichung eines symbolischen Turniers zwischen den Häusern Habsburg und Burgund und schließlich der Brautwerbung Maximilians von Habsburg um Maria von Burgund, demonstrierte sie ihre eigene – erhoffte oder reale – Nähe zu diesem und nobilitierte sich damit erneut selbst. Und schließlich sind sie ein historisches Zeugnis: für die Gegnerschaft des Burgunderherzogs Karls des Kühnen und des Kaisers Friedrich III. bei der Neusser Fehde.

<sup>758</sup> Woermann 1896, Tafel 12.

<sup>759</sup> Hefner-Alteneck 1886, Band 7, Tafel 436.

<sup>760</sup> Bossert/Storck 1912, S. 30.



## 8 Höfische Selbststilisierung und Demonstration der Macht

### 8.1 Triumph der Medici – Die Florentiner Baccio Baldini-Kupferstiche

In Norditalien entstand nach 1460 ein Zyklus von *Planetenkinder*-Kupferstichen, der wegweisend für zahlreiche weitere Serien zu diesem Thema wurde und in der Forschung bereits häufig Untersuchungsgegenstand war.<sup>761</sup> Letzteres vor allem, seit sich Aby Warburg im Rahmen seiner Forschungen zu astrologischen Fragestellungen mit *Planetenkindern* befasst, dabei – auf der Suche nach Bildquellen-Belegen für das *„stilistisch bedeutsame, bisher jedoch kaum formulierte Problem des Austausches künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im fünfzehnten Jahrhundert“*<sup>762</sup> – mehrfach auf diese hingewiesen und die beiden Verschriftlichungen von Vorträgen *Über Planetengötter im niederdeutschen Kalender von 1519* und *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo zu Schifanoia zu Ferrara* publiziert hatte.<sup>763</sup> In der, gemeinsam mit Fritz Saxl im Hamburger Planetarium ausgerichteten, Ausstellung „Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde“<sup>764</sup> verglich Warburg zudem Reproduktionen dieser Kupferstiche mit denen von süddeutschen Holzschnitten (siehe Kap. 6.3).

Diese Serie besteht aus sieben Kupferstichen. Sie zeigen jeweils einen Planeten und unter seinem Einfluss stehende Menschen, seine *Planetenkinder*. Die bedruckten Flächen sind jeweils 320-350 x 200-220 mm groß. Hind nimmt an, dass beim Druck beide Seiten der Platten verwendet wurden, dass also vier Kupferplatten für die gesamte Planetenserie zum Einsatz kamen.<sup>765</sup>

#### 8.1.1 Gab es Baccio Baldini wirklich?

Über die Persönlichkeit des angeblichen Kupferstechers Baccio Baldinis ist nur bekannt, was aus einer beiläufigen Notiz Giorgio Vasaris (1511-1574) hervorgeht. Im Zusammenhang mit der Vita von Maso Finguerra (1426-1464) beschreibt er, dass dieser um 1460 Stiche angefertigt habe und Baccio Baldini ihm darin gefolgt sei. In den Viten von Sandro Botticelli und Marcantonio Bolognese (Rainaldi) fällt der Maler und Kunsttheoretiker ein vernichtendes Urteil über Baldini: Er sei einer der ersten gewesen, die in Florenz die Stechkunst betrieben hätten und habe die hervorragenden Zeichnungen Sandro Botticellis in horribler Qualität nachgestochen.<sup>766</sup>

---

<sup>761</sup> u.a. bei Strutt 1785, S. 295f.; Strutt/Jansen 1808, Ottley 1816, 1828 sowie 1831; Wilson 1828, S. 20-28; Warburg 1905, S. 338f.; Strauss 1925, S. 48-54; Warburg 1932, Bd. 2, S. 426, 451-454, 483-486, 645f.; Hind 1938/1970, Eintrag A.III.1a; Blume 2000, S. 183-191; Blume 2005, S. 549-564.

<sup>762</sup> Diers 1991, S. 134.

<sup>763</sup> Beide Aufsätze in Warburg 1932, Bd. 2, S. 426, 451-454, 483-486, 645f.; Bredekamp/Diers 1998, Bd. II, S. 426, 451-454, 483-486, 645f. Zur historischen Einordnung siehe Gombrich 1970, S. 186-205; Lippincott 2001, S. 151-182. Zu Warburgs Beschäftigung mit den Florentiner *Planetenkinder*-Stichen siehe auch Bryant 1986, S. 49-64; Diers 1991, S. 73f.

<sup>764</sup> Die Ausstellung eröffnete posthum im April 1930. Eine Ausstellung der restaurierten Fragmente dieser Schau gastierte 1994 im Zeiss-Großplanetarium von Berlin sowie im Hamburger Kunsthau. Siehe hierzu den Katalog Fleckner/Galitz ed al 1993.

<sup>765</sup> Hind 1938, S. 78.

<sup>766</sup> Originaltext in Vasari 1984 (1550/1569), Bd. 5 (Testo), S. 3 sowie Bd. 3 (Testo), S. 516: „Fu seguito costui da Baccio Baldini, orefice Fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello, che fece, fu con inventione, e disegno di Sandro Botticelli. [...] Mise in stampa ancora molte cose sue di disegno che egli aveva fatto, ma in cattiva maniera, perchè l'intaglio era mal fatto“. Deutsche Übersetzung nach Vasari 2010, S. 29. Auch Aby Warburg war überzeugt (und nach ihm viele weitere), dass Sandro Botticelli die Vorzeichnungen der so genannten Baldini-Stiche ausgeführt hatte. Dafür zog er bereits

Bislang konnte jedoch kein Dokument gefunden werden, das einen Baccio (oder Bartolomeo) Baldini heißenden Goldschmied nennt und auch keine mit diesem Namen signierte Druckgrafik.<sup>767</sup> Arthur M. Hind erinnerte sich, eine solche Signatur auf einem kreisrunden Kupferstich mit einer Szene aus dem Marienleben in der Bibliothek von Žatek (Tschechische Republik) gelesen zu haben. In der Mitte des Stiches habe es eine Krönung einer Pax-Allegorie gegeben, die der *Incoronazione della Vergine* von Maso Finiguerra im Bargello (Abb. 8.1) ähnele.<sup>768</sup> Doch dieses Blatt ist nicht auffindbar. Somit gibt es keinen Beweis für die historische Existenz Baldinis und demzufolge auch dessen Urheberschaft für die Florentiner *Planetenkinder*-Kupferstiche.

Dennoch gilt er als Schöpfer zahlreicher Grafiken, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Florenz entstanden. Sein Name wurde im Laufe der Zeit „zu einer Art Gattungsbegriff, unter dem man eine Menge anonymer Blätter eines bestimmten Stilcharakters zusammengefasst hat.“<sup>769</sup> Karl Heinrich von Heineken (1709-1791) glaubte, im Wesentlichen Vasaris Aussagen wiederholend, Baldini nach der Lektüre von Baldinuccis kunsttheoretischem Werk *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* lokalisieren zu können und schrieb ihm ein Oeuvre von mehr als hundert Grafiken zu – darunter auch die *Planetenkinder*-Serie.<sup>770</sup> Im 19. Jahrhundert nahm Adam Bartsch 59 Werke unter dem Namen Baccio Baldini in den Werkkatalog des *Illustrated Bartsch* (1811) auf.<sup>771</sup> Ernst Kollhoff kritisierte, dass jeder altitalienische Kupferstich, der keinem Künstler zugewiesen werden könne, mit Baccio Baldini gleichgesetzt werde, wenn er zu dessen Oeuvre auch nur ansatzweise Ähnlichkeit habe.<sup>772</sup> Er teilte frühe Florentiner Kupferstiche in eine feine und eine breite Manier ein und klassifizierte die *Planetenkinder*-Serie als feine Manier.<sup>773</sup> Diese wird weiterhin nahezu widerspruchsfrei Baccio Baldini, also quasi einem Phantom, zugeschrieben.<sup>774</sup> Lediglich Friedrich Lippmann und Aby Warburg sahen Maso Finiguerra bzw. dessen Bottega als Urheber.<sup>775</sup> Auch in vereinzelten jüngeren Forschungen wird die unkritisch übernommene Nutzung des Namens bemängelt, ohne jedoch bisher das Rätsel um die Person lösen zu können.<sup>776</sup> In Ermangelung eines sinnvollen Ersatzbegriffs werden die Kupferstiche in diesem Kapitel ebenfalls mit dem Begriff Baccio Baldini bezeichnet.

---

in seinem Botticelli-Aufsatz aus dem Jahr 1898 für den Sammelband *Das Museum als Bildbeleg* den Otto-Print Bacchus und Ariadne heran. Siehe Diers 1991, S. 73.

<sup>767</sup> Weder im *Archivio di Stato*, noch in den bekannten zeitgenössischen Dokumenten oder Tagebüchern, wie dem *Diario* von Florentino Landucci, der zahlreiche Handwerker der Zeit nennt, ist ein Baccio Baldini erwähnt. Siehe Lippmann 1895, S. 2 und Zucker 1990, S. 21-32. Ihm zufolge habe sich der Kunsthistoriker Herbert Horne durch einschlägige florentinische Archive gearbeitet, ohne jede Spur zu einem florentinischen Goldschmied Baccio Baldini zu finden.

<sup>768</sup> Arthur M. Hind in einem Vortrag auf einer Konferenz am 29. Januar 1930 bei der British Academy in London. Siehe *Dizionario Biografico degli Italiani*, Band 5 (1963), Stichwort „Baccio Baldini“.

<sup>769</sup> Lippmann 1895, S. 2.

<sup>770</sup> Baldinucci 1684, Zu Heineckens „Entdeckung“ siehe Heineken 1768; ders. 1799, Band 1, S. 42-46; Huber/Rost/Martini 1799, Bd. 3, S. 42-44. Hubert sah Sandro Botticelli als Autor der Planetenserie.

<sup>771</sup> Vgl. Duchesne 1825; Bartsch 1811, Bd. 13, S. 158-161.

<sup>772</sup> Kollhoff, in Meyers Konversationslexikon 1878, S. 575.

<sup>773</sup> ebd., S. 575-580. Auch jüngst wurde diese Unterscheidung als Charakteristikum der *niello*-Arbeiten wieder aufgegriffen, siehe Zucker 1990, für die Baldini-Kritik siehe auch Colvin 1898.

<sup>774</sup> Siehe z.B. Blume 2000, S. 183 und Dempsey 2006, S. 88-97.

<sup>775</sup> Lippmann 1895, S. 2.

<sup>776</sup> Keller 2000, S. 326; Boorsch 2002, S. 38.

### 8.1.2 Erhaltene Serien und Einzelblätter

Zwei *Planetenkinder*-Serien werden Baccio Baldini im Allgemeinen zugeschrieben: Hind bezeichnete sie als A und B.<sup>777</sup> Serie A ist heute noch vollständig im *British Museum* in London vorhanden (von Mars und Apollo gibt es dort jeweils zwei Blätter) sowie ebenfalls in der zu den *Musei Civici* in Pavia gehörenden *Pinoteca Malaspina*<sup>778</sup> und der Sammlung Rothschild (Louvre, Paris). Auch die Veste Coburg verfügt über eine Serie, hier fehlt jedoch die Apollo-Grafik. In der *Bibliothèque nationale de France* in Paris werden das Venusblatt und zwei Merkurstiche aufbewahrt und im *Ashmolean-Museum* von Oxford ein Luna-Stich.<sup>779</sup> Die in London verfügbaren Blätter stammen aus der Sammlung des Mediziners und Kunstsammlers Thomas Monro (1759-1833)<sup>780</sup>, der sie einzeln aus verschiedenen anderen Sammlungen zusammengetragen hatte. Die vergleichsweise große Zahl erhaltener Exemplare und deren heterogene Qualität lassen auf eine hohe Auflage rückschließen.

### 8.1.3 Technik, Literarische Vorlage, Datierung

Bei den kräftigen Drucken von Saturn, Mars und Sol im *British Museum* in London sind auch feine Zeichnungen gut herausgearbeitet. Das Luna-Blatt wirkt deutlich weniger kontrastiert und bei den Exemplaren von Venus und Merkur waren die Platten bereits derart stark abgenutzt, dass fast ausnahmslos die kräftigen, tiefer gestochenen Linien erkennbar sind, feinere Zeichnungen hingegen fehlen. Die Konturen bestehen aus kräftigen Linien, die Plastizität der Motive wurde durch kurze parallele Strichelungen bzw. Kreuzschraffuren erzielt. Lippmann sah diese Art der technischen Behandlung als typisch für die Anfänge des italienischen, und besonders des Florentiner, Kupferstichs und erkannte darin eher ein Merkmal der Arbeitsweise eines gravierenden Goldschmiedes als eines „an den freien Zug der Linie gewöhnten“ Malers.“<sup>781</sup>

Tatsächlich wurden die Druckgrafiken in Florenz produziert: Auf dem Merkurblatt der Serie A öffnet sich der Blick auf die *Piazza della Signoria* und in Serie B auf die Mitte der 1460er-Jahre vollendete Kuppel-Laterne des Domes. Die Blätter zählen zu den frühen, dort entstandenen Kupferstichen, wenngleich die technische Ausführung der Baldini-Grafiken als erheblich ausgereifter gilt, als die anderer zeitgleich produzierter Kupferstiche, bei denen noch relativ simple Zeichnungen mit markanten Umrisslinien und kaum angedeuteten Schattierungen gestochen wurden.<sup>782</sup>

Teile der Kompositionen weisen starke ikonografische Ähnlichkeiten zu *Planetenkinder*-Blockbüchern auf.<sup>783</sup> Als Lippmann im Jahr 1895 sein Buch über die Ikonographie der sieben Planeten veröffentlichte, ging er davon aus, dass diese von den Florentiner Stichen abstammen würden. Aby Warburg revidierte rund zwanzig Jahre später die geläufige Meinung, der zufolge Italien in der Regel der künstlerisch inspirierende Teil war und wies nach, dass in diesem Fall die nordalpinen

<sup>777</sup> Hind 1938, S. 77f.

<sup>778</sup> Lippmann 1895; S. 5f.; Zambelli 1980, S. 229-231; Hind 1938, S. 79. Von 1999-2008 sind die Blätter lt. Angabe der *Pinoteca Malaspina* restauriert worden. Sie wurden vom Karton aus dem 19. Jahrhundert abgelöst, gesäubert, auf Japanpapier aufgebracht und mit einem säurefreien Bogen bedeckt.

<sup>779</sup> Zum Luna Blatt des Ashmolean-Museums in Oxford siehe Newton 2005, Kat-Nr. 15.

<sup>780</sup> Zu seiner Person siehe den Lexikoneintrag „Thomas Monro“ von Andrews 2004.

<sup>781</sup> Lippmann 1895, S. 2.

<sup>782</sup> Siehe hierzu Schmidt 1887, S. 126-138. Das früheste Verzeichnis von Kupferstichen der ersten Generation veröffentlichte Kristeller 1893, S. 391-400.

<sup>783</sup> In seinem Aufsatz zu den literarischen Quellen der Serie liefert Fritz Saxl weitergehende philologische Argumente zu Warburgs These, nach der die Baldini-Stiche nicht als Modell für Drucke des Nordens gedient haben, sondern, dass sich die Entwicklung in umgekehrter Richtung vollzog. Saxl 1938/39, 2, n° 1, S. 72-74.

Vorbilder langsam italianisiert wurden.<sup>784</sup> Eine konkrete Blockbuch-Vorlage als Ausgangspunkt dieser Entwicklung lässt sich jedoch nicht herausfiltern.

Als die Florentiner Kupferstiche konzipiert und geschaffen wurden, waren Darstellungen der *Planetenkinder* bereits 30 Jahre in zahlreichen ähnlichen Versionen in Europa im Umlauf und hätten auf verschiedene Weisen nach Florenz gelangt sein können, z.B. auf dem Handelsweg, indem ein Blockbuch bzw. einzelne Holzschnitte erworben und mit nach Florenz gebracht wurden. So reiste der Bankier Giovanni de' Medici im Jahr 1446 von Florenz nach Lübeck und von dort über Genf und Basel (wo das Basler Blockbuch entstanden war und die Medici-Bank eine Dependence unterhielt) zurück nach Florenz.<sup>785</sup> Hier war also ein direkter Transfer möglich. Dieter Blume erwägt auch einen Kulturtransfer auf politischem Weg: Im Jahr 1452 wurde Friedrich III. in Rom zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gekrönt. Bei seiner Station in Florenz könnte er in der Stadt theoretisch auch Bücher als Geschenk übergeben haben.<sup>786</sup> Außerdem gab es eine Reihe deutscher und niederländischer Künstler sowie Handwerker in der Stadt, die aus ihrer jeweiligen Heimat Drucke mitgebracht haben könnten.<sup>787</sup>

Während die technische Ausführung der Stiche keine sicheren Rückschlüsse auf deren Entstehungszeit zulässt, verweist die Kleidung des Bildpersonals, vor allem der hohe Kopfputz und der Kleiderschnitt der Damen auf dem Blatt der Venus, die Rüstung und Tracht der Krieger auf den Blättern Mars, Sol und Merkur, auf die Zeitspanne zwischen 1450 und 1470.<sup>788</sup> Zu den sieben Blättern der B-Serie gehört ein, nur in einem einzigen Exemplar im *British Museum* in London erhaltener, Kalender (Abb. 8.17). Dieser zeigt die unbeweglichen Kirchenfeste und, in zwölf Medaillons, die Tierkreiszeichen mit typischen Tätigkeiten des jeweiligen Monats (hauptsächlich landwirtschaftlichen Beschäftigungen) an.<sup>789</sup> In einem waagerechten Streifen unterhalb der zweiten Monatsteilung des Kalenders und in den Ecken neben den Monatsbildern sind Jahreszahlen von 1465 bis 1517 eingetragen, daneben die Daten der Ostersonntage in den betreffenden Jahren.<sup>790</sup> Demnach wurden Kalender und die Planetenstiche der Serie B im Jahr 1464 oder spätestens zu Beginn 1465 publiziert.<sup>791</sup>

Für Serie A muss somit ein früherer, aber relativ zeitnaher Entstehungszeitraum angesetzt werden. Dieser wird bisher, weitgehend übereinstimmend, bei ca. 1460 gesehen.<sup>792</sup> Ein Detail auf dem Merkurblatt könnte diesen Zeitpunkt präzisieren: Dort arbeitet im linken Bildvordergrund ein Bildhauer an der Skulptur einer Frau. Die antikisierende Büste eines Mannes ist bereits vollendet und wird sehr prägnant auf einem Sockel präsentiert. Der skulptierte Mann im Halbprofil ist mit einem Lorbeerkranz geehrt. Möglich wäre z.B., dass es sich hierbei um Cosimo de' Medici (Il Vecchio) handelt, dem reichsten Bürger und Staatsmann von Florenz sowie großem Förderer von

---

<sup>784</sup> Warburg 1905, S. 177-184; Diers 1991, S. 73f.

<sup>785</sup> Weissen 2001, S. 80.

<sup>786</sup> Blume 2000, S. 187.

<sup>787</sup> Informationen und Bibliografien zu nordalpinen Einwohnern und Zunftmitgliedern in Florenz bieten u.a. Wackernagel 1938, S. 310 Nuttall 2005 und Guthmüller 2000.

<sup>788</sup> Lippmann 1895, S. 2, 7.

<sup>789</sup> Die Medaillons haben doppelte Umrandungen, die teilweise geschwärzt wurden und Sterne zeigen. Diese Flächen zeigen die Verteilung der Tages- und Nachtstunden im betreffenden Monat an. Vgl. Lippmann 1895, S. 6.

<sup>790</sup> Am unteren Rand des Kalenders findet sich eine Anleitung zur Berechnung: „SETV VO TROVARE QVANDO ELAPASQVA ELTE CONVENE TROVARE ELMILESIMO CHECORE QVELO ANNO ET-ROVERAI EINTENDI CELALETERA A SEINTENDE APRILE ELE M SINTENDE MARCO“ (*Wenn du herausfinden willst, wann Ostern ist, musst du zuerst die Jahreszahl finden, die in diesem Jahr läuft, und du wirst herausfinden und verstehen, dass sich der Buchstabe A für April versteht und dass sich der Buchstabe M für März versteht*).

<sup>791</sup> Lippmann 1895, S. 6.

<sup>792</sup> Blume 2000, S. 183 geht sogar von einem Entstehungszeitraum vor 1460 aus.



Handel, Wissenschaft und Kunst. Dieser starb am 1. August 1464 und ihm wurde, in Ehrung seiner enormen und vielschichtigen Rolle in Florenz, posthum der Titel *pater patriae* (Vater des Vaterlandes) verliehen. Dies würde den Lorbeerkranz erklären und den Produktionszeitraum der Serie auf die letzten fünf Monate des Jahres 1464 einschränken – denn danach gab es bereits Serie B, die von Serie A abhängt.<sup>793</sup> Zu dieser These siehe Kap. 8.1.6.

#### 8.1.4 Besonderheiten und Quellen der Texte

Den Darstellungen der Planeten und ihrer Kinder ist jeweils ein kurzer Text in italienischer Sprache beigegeben, der direkt unter diese in die Platte geritzt wurde.<sup>794</sup> Er gibt Informationen über die jeweilige Natur des Planeten, dessen Element, das ihm zugeordnete Metall, die Komplexion, das Lebensalter und die Jahreszeit. Weiter listet er seinen Wochentag, die Planetenstunden, Tages- und Nachthäuser, die Erhöhung und den Fall auf und schließt mit der Dauer des Umlaufs.

Die Texte nennen jedoch keine konkreten Eigenschaften der *Planetenkinder*. Deshalb fehlt auch ein direkter Dialog zwischen den Bildern und ihren Beischriften. Letztere weisen untereinander dieselben orthografischen und grammatikalischen Fehler auf. Die häufigsten sind ein spiegelverkehrtes S, ein kleines b statt einer Versalie B sowie ein spiegelverkehrtes q statt eines großen Q. Auch in weiteren Drucken, die Baccio Baldini zugeschrieben werden, kommen diese Besonderheiten vor.<sup>795</sup> Zudem gibt es auf den Planetenstichen an mehreren Stellen Buchstabenauslassungen bzw. -vertauschungen, wie auf dem Saturnblatt im Wort CAPRICORNO [Steinbock], das als CAPICORNIO [in Serie B CAPICORNO] oder auf dem Marsblatt das Tierkreiszeichen SCORPIONE, das SCARPIONE und mit spiegelverkehrtem S geschrieben wurde. Deshalb wurde bereits mehrfach angenommen, dass der oder die Stecher Analphabeten gewesen sei(en), die den Text einfach von ihrer Vorlage abgeschrieben haben.<sup>796</sup> Das wäre eine mögliche Erklärung. Denn wie schon Vasari berichtet, wurden Kupferstiche zuerst in den Werkstätten der Goldschmiede ausgeführt<sup>797</sup>, dort kann keine generelle Lesekundigkeit vorausgesetzt werden.

In den Grafiken und Texten der Serie B sind einige Schreibfehler berichtigt worden. Die Platten wurden offenbar sorgfältiger nach der Vorlage gestochen. Diese geht auf einen astrologischen Text zurück, der zum Entstehungszeitpunkt der Stiche in Florenz sehr modern war und stark rezipiert wurde: den *Picatrix* – eine arabische Kompilation aus Texten zur Magie, Astrologie und Talismankunde. Das Werk war Ende des 13. Jahrhunderts am kastilischen Hof von Alfons X. übersetzt worden und enthält auch Anrufungen der Planeten.<sup>798</sup> Marsilio Ficino hatte letztere für seine Übersetzung des *Corpus Hermeticum* genutzt, die er 1463/64, also kurz vor der Entstehung der *Planetenkinder*-Stiche für Cosimo de Medici, ausgeführt hatte.<sup>799</sup> Auf den Baldini-Stichen werden die Informationen zu den Planeten in ähnlicher Weise vermittelt, wie im *Picatrix*. Ihre dort genannten Eigenschaften finden sich dort sogar in derselben Reihenfolge. Der Auftraggeber der Grafiken muss also mit diesem Text (bzw. dem *Corpus hermeticum*) vertraut gewesen sein und sie für so relevant gehalten haben, dass er sie unter die Bilder stechen ließ.

<sup>793</sup> Dort ist die Büste des lorbeerbekränzten Mannes zur Büste eines gekrönten Königs geworden.

<sup>794</sup> siehe Anhang.

<sup>795</sup> z.B. in einer weiteren Kupferstichserie zu den Sibyllen und Propheten.

<sup>796</sup> Hind 1938, S. 80 spricht z.B. von einer „illiteracy of craftsmen“, also einem Analphabetentum der Handwerker.

<sup>797</sup> Vasari 1984, IV, S. 3.

<sup>798</sup> Pingree 1986, S. 130f. Der Text für die Anrufung der Venus ist als Beispiel im Anhang hinterlegt.

<sup>799</sup> Trottein 1993, S. 104.

### 8.1.5 Serie A: Ikonographie und Innovationen der Bilder

Der Autor dieser Kupferstiche lässt die Planeten, wie in den nordalpinen Holzschnitten, in einer himmlischen Sphäre seine Bahn über den Himmel ziehen. Der augenfälligste Unterschied zu diesen ist jedoch, dass die italienischen Planetengötter auf Triumphwagen thronen.

Seit Dante in seiner Vision von Beatrices Triumphwagen Petrarca die Inspiration zu seinem Werk *Trionfi* (entstanden 1350-74) gegeben hatte, ist die Abfolge der allegorischen Triumphe (Liebe: *Triumphus Cupidinis*, Keuschheit: *Triumphus Pudicitiae*, Tod: *Triumphus Mortis*, Ruhm: *Triumphus Fame*, Zeit: *Triumphus Temporis* und Ewigkeit: *Triumphus Eternitatis*) in zahlreichen Texten und Kunstwerken aufgegriffen worden.<sup>800</sup>

Darstellungen fahrender Planetengötter (vor allem Sonne und Mond) waren bereits im Mittelalter bekannt. Ihre Präsentation eines Triumphes *all'antica* wurde jedoch erst seit Petrarcas Werk *Trionfi* zum Standard. So ziehen die Planetengötter z.B. in Boccaccios 1360-1374 entstandener *Genealogia Deorum Gentilium* (Kap. 2.10.1) ihre Bahnen auf Wagen am Firmament. Auch auf bildlichen Umsetzungen in Italien waren die Planeten seither auf Triumphwagen dargestellt, wie auf den 1450-1454 von Agostino di Duccio im Tempel der Maletesta in Rimini entstandenen Planetenreliefs (Abb. 8.2).<sup>801</sup>

Bei der Wertschätzung, die dieses Motiv erfuhr, ist es nur naheliegend, dass die Macht und der Einfluss der Planeten ebenfalls in Form antiker Triumphe dargestellt wurden, wenn sich auch die Art unterscheidet. In Petrarcas *Triumph der Liebe* ist Cupido z.B. stets auf einem Wagen präsentiert, dem Liebespaare folgen.<sup>802</sup> Auf den Baldini-Stichen thront die Venus jedoch selbst auf dem Wagen und Cupido steht vor ihr (Abb. 8.11). Trottein weist in diesem Zusammenhang zu Recht auf die starke emblematische Bedeutung des Triumphes zu Beginn der italienischen Renaissance hin. Dieser partizipiert nicht nur von der Erneuerung der römischen Antike und symbolisiert diese, sondern suggeriert zugleich, dass Ruhm und Verherrlichung lediglich eine transitorische bzw. eine zyklische Natur haben. Das gilt auch für die Planetengötter.<sup>803</sup> Jeder dieser himmlischen Regenten ist mit einem kennzeichnenden Attribut ausgestattet, Jupiter und Venus zusätzlich auch mit jeweils einer Assistenzfigur – vor Jupiter kniet Ganymed (Abb. 8.5), bei der Venus steht Cupido. Die Planetengötter und ein Teil des höfischen Bildpersonals tragen Flügel auf dem Kopf. Diese dürften der zeitgenössischen höfischen Festkultur entlehnt sein, bei denen Planetengötter samt ihren Attributen auffuhren – auch in Anlehnung an die Spätantike, wo Wagenrennen nach dem Planetenlauf veranstaltet worden waren.<sup>804</sup>

---

<sup>800</sup> Obwohl Petrarca das Bild des von Pferden gezogenen Streitwagens nur für den Triumph der Liebe verwendete: „*quattro destrier vie più che neve bianchi / sovr' un carro di foco un garzon crudo*“ [vier Rösser weißer als der Schnee/über einem Feuerwagen mit einem nackten Knaben] – wurde die Ikonographie des Triumphwagens auch zur Illustration weiterer Allegorien übernommen. Der Triumph des Ruhmes (Gloria) ist in den begleitenden Darstellungen stets eine mit den Symbolen der Gerechtigkeit und der Macht geschmückte junge Frau, welche auf einem von Pferden gezogenen Wagen thront. Vgl. Ortner 1998, S. 31; Samek-Ludovici 1978, S. 121-123. Die Triumphe der Liebe und Keuschheit wurden zu favorisierten Themen bei der Dekoration von Möbeln und Verlobungsgeschenken. Sie sind auf zahlreichen *cassoni*, *deschi da parto* und Schmuckschatullen zu finden. Petrarca 1951, Vol. 6, S. 31, Verse 22-23; Schubring 1915.

<sup>801</sup> Allerdings ist der wahre Auftritt dort dem Stifter des Tempels vorbehalten. Sigismondo Malatesta erscheint im Tympanon der Fassade in einer Triumph-Darstellung, die eine Szene auf dem Titusbogen des Forum Romanum imitiert. Trottein 1993, S. 91, 94.

<sup>802</sup> Im 13. und 14. Jahrhundert wurde überwiegend Cupido als paganer Liebesgott angesehen, während Venus zweitrangig war. Siehe Trottein 1993, S. 96.

<sup>803</sup> ebd.

<sup>804</sup> Blume 2000, S. 190, 201; Wuilleumier 1927, S. 184-209.

Die dargestellten Tätigkeiten der *Planetenkinder* entsprechen den tradierten Motiven, dennoch fallen Besonderheiten auf: Saturn ist als bärtiger alter Mann gezeigt (Abb. 8.3). Er thront auf einem von zwei Zeitdrachen (*Ourobos*) gezogenen Wagen. Neben seinem schlichten langen Gewand trägt er eine in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien sehr moderne Kopfbedeckung, die wie eine Verschmelzung von hohem Hut und Turban wirkt. Seine rechte Hand umfasst sein Attribut, die Sense. In die Scheiben der Wagenräder sind die Tierkreiszeichen Steinbock und Wassermann eingezeichnet. Spruchbänder zeigen die Aufschriften SATVRNO (Saturn), CAPICORNIO (hier mit kleinem orthografischem Fehler bei der Bezeichnung des Tageszeichens ‚Steinbock‘), AQVARIO (Wassermann). Im linken Bildhintergrund der irdischen Sphäre steht ein Galgen. Dort baumelt noch ein Hingerichteter. In der Landschaft davor dreschen mehrere Personen Getreide, ein Bauer pflügt das Feld mit zwei Ochsen. Unter den Arbeitenden fällt eine weibliche Figur mit gelösten Haaren und im Wind flatternden Gewändern auf, die bereits Aby Warburg entdeckt, bei Ghirlandaio und Botticelli lokalisiert und in einem, im Jahr 1900 geschriebenen, Aufsatz thematisiert hatte:

*"Wer ist sie, woher kommt sie, habe ich sie schon früher, ich meine schon anderthalb Jahrtausende früher getroffen, ist sie von altgriechischem Adel und hatte ihre Urgroßmutter ein Verhältnis mit Leuten aus Kleinasien, Egypten oder Mesopotamien?"*<sup>805</sup>

Diese Erscheinung integrierte der Kulturwissenschaftler in seine Definition der Renaissance als „Erneuerung“, „Einfluss“ und „Nachleben der Antike.“<sup>806</sup> Zudem stellte er fest, dass sich in astrologischen und mythografischen, lateinischen wie auch arabischen Texten, aus denen sich die Florentiner Kupferstiche speisen, eine Kontinuität und Bewahrung der Antike bzw. der paganen Gottheiten im Feld der Astrologie durch das Mittelalter hindurch beobachten lasse. Dieser sei aber erst im Zuge der Renaissance zu neuem Recht verholfen worden. Die Planetengötter würden den transitorischen Charakter der Frührenaissance zeigen, in der noch mittelalterlicher Realismus und klassischer Idealismus nebeneinanderstünden, bevor sich aus der engumspunnenen Raupe der florentinische Schmetterling entpuppt habe.<sup>807</sup> Unter Warburgs Fragestellung nach einer klaren Definition der Renaissance forschten seitdem mehrere Generationen Kunst- und Bildgeschichtsforscher zur Frage des Nachlebens der Antike.<sup>808</sup>

Die meisten weiteren Saturn-Bildelemente entsprechen der Tradition: Es gibt Alte, Behinderte, ein Gefängnis, Verurteilte, einen Galgen samt daran baumelnder Delinquenten. In der Bildmitte fällt ein junger Mann schwungvoll einen kahlen Baum, und entlang eines Flusslaufes wandern Bauern mit Eimern und Schöpfkellen. Im rechten Bildvordergrund sind zwei Metzger dabei, Schweine zu schlachten. Ein Schwein hängt bereits ausgeweidet an einem Baum, ein weiteres wird gerade am Ohr gepackt, zwei andere wühlen noch in der Erde. Im Gegensatz zu den nordalpinen Blockbüchern sind hier jedoch zusätzlich zwei Mönche vor ihrem kleinen Kloster gezeigt, die ein eremitenartiges Leben am Rande der Siedlung führen und sich bereithalten, um selbst für die Ausgestoßenen zu beten. Dies fügt dem bisher ausschließlich negativen Bild der Saturnkinder eine neue Komponente hinzu:

*„Das Ideal des Eremitentums hatte innerhalb der städtischen Kultur Italiens eine große Bedeutung, denn es lieferte ein Gegenbild zu der sündhaften, von Geschäften dominierten Existenz innerhalb der Städte.“*<sup>809</sup>

<sup>805</sup> WIA III., 55.1/2.; siehe dazu auch Didi-Huberman 2006, 331-360.

<sup>806</sup> Zur Aby Warburgs Erneuerung der heidnischen Antike siehe Bredekamp/Diers 1998, passim.

<sup>807</sup> ebd., S. 190.

<sup>808</sup> Klubansky/Panofsky/Saxl 1992 und Wittkower 1963 zum Saturn sowie Sezec 1990 und Wind 1981 zu paganen Göttern und Mysterien in der Renaissance.

<sup>809</sup> Blume 2000, S. 184.

Auf dem Jupiterblatt (Abb. 8.5) sind ausschließlich Männer gezeigt. Der bärtige Planetengott Giove sitzt auf seinem von Adlern gezogenen Triumphwagen. Er trägt ein knöchellanges Gewand und eine, der phrygischen Mütze nachempfundene, gehörnte Kappe. In seiner linken Hand hält er einen Gerichtsstab, der Zeigefinger der rechten Hand weist nach vorn. Zu Füßen des Gottes kniet Ganymed und bietet ihm eine reich verzierte Kanne und eine Schüssel dar. In den Radscheiben des Wagens sind die Tierkreiszeichen Schütze und Fische zu sehen, zwei Spruchbänder benennen den Planetengott (GIOVE) und das Nachtzeichen Fische (PISCE). Das Spruchband des Tageszeichens Schütze ist jedoch leer geblieben. Im Hintergrund jagen berittene Adlige mit Falken. Andere Männer bereiten Hunde zur Hatz vor, einer hat bereits einen Hirsch gestellt. Im linken Bildvordergrund thront ein reich gewandeter Mann unter einem Baldachin. Er hält einen Gerichtsstab in seiner linken Hand und weist mit der Rechten auf eine Gruppe, die vor ihm steht bzw. kniet. Vielleicht spricht er gerade ein Urteil, denkbar ist aber auch eine Zeremonie, bei der junge Aristokraten einem Höherstehenden die Reverenz erweisen. In einer stilisierten, mit Festons geschmückten Gelehrtenkammer gruppieren sich drei lorbeerbekränzte Herren mit mittelalterlichen Kopfbedeckungen um ein Bücherpult. Dabei handelt es sich offenbar um die *tre corone di Firenze*, Dante, Petrarca und Boccaccio.<sup>810</sup>

Die Szenerie des Mars-Stiches (8.7) entspricht auf den ersten Blick tradierten Elementen aus den bereits bekannten süddeutschen Holzschnitten: In der irdischen Sphäre, unter dem gerüsteten Kriegsgott, dessen zugehörige Tierkreiszeichen in falscher Reihenfolge in den beiden Radscheiben des Triumphwagens dargestellt sind<sup>811</sup>, tobt eine Kampfszene. Vor den Mauern einer Stadt schlagen Männer mit Schwertern aufeinander ein, einige Reiter sind ebenfalls am Geschehen beteiligt, ein Feuer lodert. Allerdings ziehen hier keine marodierenden Truppen umher, die wahllos morden, Häuser plündern und abbrennen. Auf dem Kirchturm wird gerade eine Glocke geläutet; und auf einem Hügel steht ein Trommler, der die Gegner durch den Lärm zu beeindrucken und zugleich seine eigenen Leute zu motivieren versucht.

An der kriegerischen Auseinandersetzung beteiligen sich – erkennbar durch prächtige, kunstvoll verzierte Kleidung und Rüstungen – nicht nur Söldner, sondern Männer der gesellschaftlichen Oberschicht. Einige von ihnen sind sogar durch Wappen individualisiert. Auf dem Schild eines Fußkämpfers ist ein Sechsberg erkennbar (Abb. 8.20). Hind schlug vor, dieses Stemma der arrivierten Florentiner Familie Buondelmonti zuzuschreiben. Jedoch war deren Sechsberg von einem Kreuz bekrönt, wie auch auf dem ebenfalls Baccio Baldini attribuierten Otto-Print *Jason und Medea* zu sehen ist (Abb. 8.22, 8.23).<sup>812</sup> Zudem gab es zahlreiche weitere Florentiner Familien, die einen

---

<sup>810</sup> Dante Alighieri, Francesco Petrarca und Giovanni Boccaccio gelten als geistige Väter der Renaissance. Sie bilden eine Art Dreigestirn, in dem jedes Element für sich wirkt und eigene Strahlkraft hat, die sich aber dennoch gemeinsam zu einem neuen geistigen Prinzip verbinden: Dante gab durch die aktive Einbeziehung der Antike in seine Schriften der Sicht auf die Gegenwart eine neue Dimension, Petrarca entwarf ein Programm für die kulturelle Zukunft Italiens. Boccaccio, der nur Petrarca persönlich kannte, band beide Poeten in die kulturelle und literarische Florentiner Tradition ein. Siehe <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-ii-der-historische-kontext-und-die-zentren-der-macht/2-die-tre-corone-di-firenze/>.

<sup>811</sup> Das Tageszeichen des Mars ist der Widder, sein Nachtzeichen der Skorpion. Da das Tageszeichen üblicherweise in erster Stelle gezeigt wird, hätte dies hier auch geschehen müssen. Zudem ist dort statt des Wortes SCORPIONE fälschlich SCARPIONE (mit spiegelverkehrtem S) geschrieben.

<sup>812</sup> Bredekamp/Diers 1998, S. 332. Als Otto-Prints wird eine Gruppe kreisrunder Kupferstiche bezeichnet. Die Drucke entstanden zwischen 1465 und 1480, sie haben jeweils 150 – 200 mm Durchmesser und sind nach einem ihrer Besitzer (Ernst Peter Otto, 1724–1799) benannt. Meist widmen sie sich amourösen Themen. Bis auf Ausnahmen haben sie leere Wappenschilder bzw. freie runde Mittelfelder, die für eine Personalisierung vorgesehen waren. 17 Otto-Prints befinden sich in der *British Museum's Collection* in London, zu dieser Gruppe wurden aus stilistischen Gründen 18 weitere Stiche hinzugefügt. Arthur M. Hind listete alle Otto-Prints unter der so genannten Florentiner „feinen Manier“ auf, einer Kategorie, die in der bisherigen Forschung meist unter dem Namen Baccio

Sechsberg in ihrer Imprese verwendeten (u.a. die Baldesi), aber auch Kommunen (wie Montemignai, das sich Florenz im 14. Jahrhundert unterworfen hatte). Der Schild eines voranschreitenden Kämpfers zeigt hingegen den *Sol Invictus*, das historische Wappen des Quartiere *Santa Maria Novella* (Abb. 8.20, 8.21). Auf der Satteldecke eines Reiters ist deutlich ein geblähtes Segel, das Signum der Familie Rucellai erkennbar (Abb. 8.24-8.25).<sup>813</sup>

Die Sol-Kinder (8.9) halten sich im städtischen Umfeld auf. Vor einem Gebäude am rechten Bildrand ist ein Thron mit Baldachin aufgebaut, auf dem ein König sitzt. Dieser hält einen Stab in der Hand, mit dem er den Start für einen sportlichen Wettkampf zu geben scheint. Seine drei Begleiter deuten ebenfalls in die Richtung des Geschehens (Abb. 8.38). Dort gibt es Ringer, Fechter und Steinschleuderer sowie einen kleinwüchsigen Mann; im Bildhintergrund wird auch mit der Armbrust geschossen. Links kniet eine Gruppe Betender vor einer Kapelle mit Madonnenbild, die mit AVE REGINA überschrieben ist. Ein weiterer Schriftzug prangt auf dem linken Beinkleid eines der königlichen Begleiter: DROIT (A)MANT! (richtig liebend). Die auf nordalpinen Solbildern üblichen Musiker fehlen jedoch. Offenbar soll das Augenmerk des Betrachters hier auf den sportlichen Wettstreit unter den Augen des königlichen Regenten gelegt werden, wobei dieser – gegenüber früheren Sol-Bildern – eine auffällige Präsenz hat.

Die Venuskinder (8.11.) agieren in einem Umfeld, das auf der linken Bildseite von städtischer Architektur und in der rechten Bildhälfte von Natur geprägt ist. Venus thront auf ihrem, von zwei Tauben gezogenen Triumphwagen. Ihr langes Haar ist hochgesteckt und mit einer Flügelhaube bedeckt. Sie hält einen Pfeil in der Hand, dessen Spitze auf ihrem Knie aufgestellt ist, während der vor ihr stehende Cupido blind auf die irdische Sphäre zielt. Die höfisch gekleideten *Planetenkinder* gehören offenbar zur Oberschicht. Sie alle geben sich typisch venusischen Vergnügungen hin. Von Terrassen des toskanischen Palastes auf der linken Seite (Abb. 8.34) werfen mehrere Damen Kränze und Blumen auf einen jungen Mann herab, der die Arme zu Ihnen emporreckt. Die Fassade ziert ein auffälliger Text: OMNIA VINCIT AMOR. Dieser Wahlspruch vieler Ritter und Minnesänger ist ein Zitat aus Vergils 10. Ekloge (10, 69) und zugleich eine Referenz an Petrarca's *trionfi*. Aus der hügeligen Landschaft des Bildhintergrundes nahen zwei Reiter. Die gesamte Szenerie und die gleichermaßen aufwendigen wie auffälligen Kostümierungen des Bildpersonals wirken inszeniert und lassen an eine höfische Festszene denken: Vielleicht wird hier im Anschluss an die, auf dem Sol-Bild gezeigten, sportlichen Wettkämpfe gefeiert. Einige Interpretatoren dieses Bildes verweisen auf die in Florenz mit großem Aufwand begangenen *Calendimaggio* (Maifeiern).<sup>814</sup> Auch dies würde thematisch zur Venus passen, die neben der Waage über das Tierkreiszeichen Stier (Ende April bis Ende Mai) herrscht. Am linken vorderen Bildrand sitzt eine junge Frau auf dem Schoß ihres Partners. Sein Beinkleid trägt den Spruch „AMES DROIT“ zur Schau, also quasi das Motto des jungen Mannes auf dem Sol-Bild, nur sind hier die Wörter und Hosenbeine vertauscht. Direkt neben ihnen ehrt eine weitere junge Dame mit kunstvoll aufgestecktem Haar einen vor ihr knienden Jüngling mit einem Lorbeerkranz. Der Mode der Zeit entsprechend ist ihr Haaransatz hoch ausrasiert. Ein Hosenbein wurde mit Flügeln verziert, das Beinkleid eines neben ihm Stehenden ziert ein, sich von der Hüfte abwärts schlängelnder Drache, der Feuer auf den Unterschenkel speit. Auch bei einem höfisch tanzenden Paar (Abb. 8.36) fallen die schuppigen

---

Baldini zusammengefasst und um 1465-80 datiert ist. Zur Diskussion um die Zuschreibung und Datierung siehe Zucker 1993, S. 127-129.

<sup>813</sup> Dieses Signum ist an seinem 1446-1451 erbauten Palast sowie an einem Fries der von ihm finanzierten Fassade von *Santa Maria Novella* angebracht.

<sup>814</sup> Trottein 1993, S. 101f., Dempsey 1992, S. 74f.

Beinkleider des Mannes auf. Die Sonne auf seinem rechten Beinkleid weist ihn zudem als zugehörig zum Borgo *Santa Maria Novella* aus. Seine Dame trägt ein langes üppiges Gewand mit Hörnerhaube.<sup>815</sup>

Die Tambourinspielerin im Hintergrund ist hingegen in ein Cape mit Federnbesatz sowie einen gerafften Rock gekleidet. Ihr offenes Haar und das bewegte Gewand erinnert an die von Aby Warburg so eingehend beschriebene *ninfa fiorentina*. Fasziniert von der inkongruenten Mode des Venus-Personals in Serie A und der wenig später entstandenen Serie B (Abb. 8.12) räumte Warburg diesen Gewändern großen Raum in seinen Betrachtungen zur Entwicklung der Stilgeschichte in der italienischen Renaissance ein. Dabei interpretierte er die „Transformation“ der zentralen tanzenden Figur als eine Art „Geburt der Venus“.<sup>816</sup> Für ihn ist die in Serie A getragene „nördliche“ Kleidung Teil einer mittelalterlichen realistischen und „barbarischen“ Tradition, die diametral entgegengesetzt ist zum Prinzip des idealen paganisierten und „modernen“ Stil in Serie B, „welcher in Italien geboren wurde, um die klassische Kunst zu erneuern“. Die burgundisch anmutenden Kleider mit ihren steifen Falten, übertrieben hohen und spitzen Haartrachten haben für ihn eine völlig andere Ästhetik als die weiten Falten, Wellen und das Fließende des in Serie B aufscheinenden Hellenismus. Er nennt Bewegtheit als das essentielle Charakteristikum des neuen Stils und bezeichnet die in Serie B neu konzipierte tanzende Figur als „die echte florentinische Ninfa“.<sup>817</sup>

Wenngleich in Florenz ausländische Mode gekannt, geschätzt und verbreitet war, sind auf dem Venusblatt keine realistischen Kleidungsgewohnheiten wiedergegeben. Die Unterschiede zu diesen sowie zwischen dem Bildpersonal in Serie A und B wurden bereits umfassend untersucht, auf diese Studien sei verwiesen.<sup>818</sup> Wie in den nordalpinen Holzschnitten gibt es auch hier eine frivole Badeszene. Zwei nackte Frauen und ein Mann tummeln sich in einem Zuber und liebkosten sich. Auffallend ist, dass dem Badetrog nun eine laubenartige Überdachung hinzugefügt wurde und dass an der Außenverkleidung ein Wappenfeld angebracht ist. Dieses blieb jedoch leer. Vor dem Badebereich wartet ein Tisch mit Speisen und Getränken auf die Venuskinder.

Den Triumphwagen des Merkur-Stiches (Abb. 8.13) ziehen zwei Greifvögel. Bei den zu diesem Planetengott gehörenden Tierkreiszeichen unterlief dem Kupferstecher jedoch ein Irrtum: Als Tageszeichen wählte er nicht die Zwillinge, sondern deren Oppositionszeichen Schütze.<sup>819</sup> Auch die beiden Textfelder zur Bezeichnung der Tierkreiszeichen blieben ohne Inschriften. Der Bildvordergrund wird von einem städtischen länglichen Platz bestimmt, den beidseitig zweistöckige Gebäude säumen. Er ist unschwer als stilisierte Florentiner *Piazza della Signoria* mit der *Loggia dei Lanzi* im Hintergrund erkennbar. (Abb. 8.41, 8.42). Im Erdgeschoss des linken Hauses hat ein

---

<sup>815</sup> Der Hennin ist eine zuckerhut- oder walzenförmige Kopfbedeckung, von der ein langer Schleier (Flinder) herabhängt. Er tauchte seit dem 14. Jahrhundert in Frankreich, vor allem im Burgund, auf. Deshalb wird er auch burgundische Haube genannt. Die Bezeichnung stammt vermutlich vom arabischen *hanini* (lieblich tönend) ab. Er verbreitete sich nach Holland, Italien und Deutschland, seine Höhe wurde im Laufe der Zeit abenteuerlich. Edelfrauen trugen Hennins von bis zu einem Meter Höhe, Bürgerliche durften 60 Zentimeter nicht überschreiten. Aus der Mode kamen sie ab Mitte des 15. Jahrhunderts. Art. Hennin, in: Meyers Konversations-Lexikon Bd. 8, 1885–1892, S.383. Das tanzende Paar taucht auch auf einem Otto-Print im British Museum, London auf (Inv.-Nr. 1852.0301.1, siehe Abb. 8.37), eine weitere Version des Stiches gibt es in der Rothschild Collection (Louvre, Paris). Zu dieser Grafik siehe die Beschreibungen von Wright 1999 sowie van der Sman 2010. Beide schreiben diesen Kupferstich Baccio Baldini zu.

<sup>816</sup> Warburg 1905, S. 338; ders. 1912, S. 190.

<sup>817</sup> Zur Warburgs Theorie der stilistischen Entwicklung in der Renaissance siehe Brant 1986, 7, S. 49-64. Siehe weiterhin Saxl 1919, S. 1013.

<sup>818</sup> Siehe vor allem Bredekamp/Diers 1998, Bd. 1, S.69-75, 77-88; Bd. 2, S. 477; Trottein 1993, S. 98-101; Blume 2000, S. 186.

<sup>819</sup> In Serie B ist dieser Fehler korrigiert.

Goldschmied seine Werkstatt, der in den Auslagen verzierte Teller und Gürtel anbietet und Tafeln ziseliert oder Kupferstiche anfertigt. Eine Etage höher bringt ein auf der Rüstung stehender Maler Festons auf die Fassade, ein Farbenreiber unterstützt ihn. Auf dem Dach des linken Gebäudes flattert eine Fahne im Wind. Dort wäre Platz für den Eintrag eines Wappens. Auf dem freien Platz im Bildvordergrund arbeitet ein Bildhauer an einer Frauenskulptur. Die antikisierende Büste eines lorbeerbekränzten Mannes ist bereits vollendet und wird am linken Bildrand auffällig in Szene gesetzt. Vor dem gegenüberliegenden Gebäude tafelt ein Wirt mit einem kostbar gekleideten Gast. Im Inneren studieren zwei Gelehrte Schriften, ein Uhrmacher schraubt an einem großen Gehäuse, in der oberen Etage ist die Werkstatt des Orgelbauers erkennbar. Auf dem Platz diskutieren vier Astrologen in Trachten *all'antica*. Einer von ihnen hält eine Armillarsphäre empor. Dass sich diese an zentraler Bildposition befinden, ist auffällig und bemerkenswert.

Luna wird als Göttin Diana vorgestellt (Abb. 8.15). Sie trägt eine Mondsichel im Haar, ihr Wagen wird von zwei Nymphen gezogen. Im Rad ist ihr Tierkreiszeichen, der Krebs, dargestellt. Ein Textfeld für die erläuternde Inschrift, wie auf den anderen Blättern, fehlt jedoch. Viele weitere Bildelemente entsprechen der Tradition: Es gibt Wasser, eine Brücke (hier mit Sonnenuhr)<sup>820</sup>, Fischer Schwimmer, die obligatorische Mühle mit Esel, Müller und Sack sowie Bogenschützen und Vogelsteller. Doch auch auf diesem Stich fallen Besonderheiten ins Auge: Am linken Bildrand steht ein kostbar gekleideter Mann mit turbanartigem Kopfputz, der gerade in seinen, am Gürtel hängenden, Geldbeutel greift, um einen gekauften Fisch zu bezahlen. Diese Person sprengt das übliche Bildpersonal, das sich bisher ausschließlich aus niederen sozialen Schichten zusammensetzte. Im linken Bildhintergrund gruppieren sich zudem mehrere, höfisch gekleidete Männer um einen Spieltisch, auf dem Kugeln und drei Becher platziert sind. Ein Mann in Narrenkostüm begleitet sie. Er hält einen Becher in der Hand führt offenbar einen Taschenspielertrick vor. Ein Affe versucht, an seinem Bein emporzuklettern. Eine höfische Gesellschaft hat hier offenbar einen Ausflug unternommen und lässt es sich im entspannten Ambiente bei einem Spiel gut gehen. Das Neuartige an diesem Bild ist, dass sich die gesellschaftliche Oberschicht zwar nicht mit den Mondkindern, also dem gemeinen Volk, durchmischt, aber in einer gemeinsamen Umgebung auftritt – und dass Interaktionen zwischen beiden stattfinden, indem sowohl Produzenten als auch Konsumenten gezeigt werden.<sup>821</sup>

### 8.1.6 Die Medici als Auftraggeber mit zielgerichteter Intention

Die *Planetenkinder*-Kupferstiche werfen zwangsläufig die Frage nach ihrem Auftraggeber auf: einerseits wegen des astrologischen Themas, weiterhin wegen einiger, bereits beschriebener, spezieller ikonografischer Elemente und nicht zuletzt wegen der hohen Produktionskosten der Kupferstich-Serie. Wenngleich diese Grafiken günstiger herzustellen, leichter und in einer relativ hohen Auflage<sup>822</sup> zu verbreiten waren als Illustrationen, blieb ihre Herstellung dennoch teuer. Denn die Blätter dieser Serie sind vergleichsweise groß, die Motive relativ komplex und die arbeitsaufwendige Technik setzte hochqualifizierte Handwerker voraus. Auf den Kupferstichen sind zudem einige Wappenschilder angelegt, die jedoch leer geblieben sind: Am rechten Bildrand des Apollo-

<sup>820</sup> Blume 2000, S. 183 identifizierte sie als die florentinische *Ponte della Carraia*.

<sup>821</sup> Dies wurde bereits von Bialecka 2008, S. 85 bemerkt.

<sup>822</sup> Wenn die Druckplatten beidseitig verwendet wurden, können sie nicht verstäht gewesen sein. Zudem sind zahlreiche Linien und Schraffuren sehr zart gezeichnet und daher entsprechend oberflächlich gestochen. Dadurch waren insgesamt nicht mehr als ca. 50 einigermaßen qualitätvolle Drucke zu erzielen. Wie die Blätter im British Museum in London zeigen, wurden die Platten solange gedruckt, bis zahlreiche Linienführungen verschwanden, weil die Platten weich wurden. Vielen Dank an den Künstler Volker Bartsch für seine Erläuterung und Demonstration der Kupferstich-Technik.



Blattes halten zwei Amoretten eines davon über das Haupt des gekrönten Herrschers. Am Badehaus der Venuskinder findet sich ein weiteres.

Die Auftraggeber-Frage wurde bereits mehrfach diskutiert und noch nicht abschließend beantwortet. Deshalb soll nachfolgend erneut nach Indizien geforscht werden: Die Saturnkinder zählen, der Tradition entsprechend, zur niedrigsten Schicht der Gesellschaft. Durch die Darstellung der Eremiten, die für deren Seelenheil bitten, wird jedoch eine aktive Tendenz erkennbar, selbst soziale Randgruppen der Fürsorge Gottes zuzuführen. Die Szenen des Jupiter-, Sol- sowie Venusblattes spielen sich in einem höfischen Umfeld ab. Auch auf dem Marsblatt sind Impresen von Vertretern der Florentiner Oberschicht zu sehen und auf dem Lunablatt vergnügt sich, neben dem tradierten Bildpersonal, eine Gruppe der gesellschaftlichen Elite. Der Merkurstich zeigt hingegen die *Piazza della Signoria* als pars pro toto für Florenz. Der prächtige Platz mit moderner zeitgenössischer Architektur bietet viel Raum für die Ausübung von Kunst und Handwerk. In seiner Mitte stehen Gelehrte, die durch ihr mitgeführtes Instrument, die Armillarsphäre, als Astrologen ausgewiesen sind. Es wird getafelt und am linken unteren Bildrand ist die Büste eines Mannes mit geflügeltem Helm zu sehen. Diese wirkt wie ein Monument und ist so auffällig postiert, dass sie den Blick automatisch anzieht. Der Skulptierte schaut selbstbewusst aus dem Bild. Sein geflügelter Helm taucht noch an zwei weiteren Stellen auf, er wird vom Planetengott Mars sowie von einem kämpfenden Marskind getragen (8.24, 8.26).<sup>823</sup>

Hier drängen sich sofort mehrere Assoziationen auf:

1. Der Stadt Florenz ist traditionell ein Widder-Aszendent zugeordnet. Mars ist der Herrscher des Widders. Die prominentesten Florentiner Marskinder waren Mitglieder der Familie Medici.
2. Die Familie war kunstaffin und vermögend genug, um sich eine ganze Serie großformatiger Kupferstiche bester Qualität leisten zu können.
3. Die Medici interessierten sich nicht nur für Astrologie, sondern förderten sie umfangreich.
4. Blockbuch-Vorlagen aus dem Bodenseeraum können, dank der Niederlassung der Medici-Bank in Basel, den direkten Weg nach Florenz gefunden haben, sei es im Rahmen der genannten Handelsreise von Giovanni de' Medici im Jahr 1446 oder bei einer anderen Gelegenheit.
5. Die Medici waren die mächtigste Familie von Florenz, wollten dies bleiben und stilisierten sich sowie ihre Potenz deshalb auf vielfältige Weise.

Der italienische Geschichtsschreiber Giovanni Villani (1280-1348) erwähnt in seiner *Nuova Cronica*, dass die karolingische Wiedergründung der Stadt Florenz am

8. April 802 erfolgte, während der Aszendent auf 3°♈ (Widder) stand. Er beschreibt, wie dem Mars ein Tempel samt Mars-Reiterstandbild gebaut wurde und dass man selbst dann nicht wagte, dieses Kunstwerk zu zerstören oder an einen unwürdigen Ort zu bringen, als der Tempel umgewidmet und Johannes dem Täufer geweiht wurde.<sup>824</sup> Man befürchtete, dass der Stadt dann Gefahr

---

<sup>823</sup> weiterhin die Jason-Figur auf dem ebenfalls Baccio Baldini zugeschrieben Otto-Print *Jason und Medea* (Abb. 8.23) sowie einige Figuren auf (ebenfalls seinem Umkreis zugerechneten) Silberstift- und Federzeichnungen der *Florentiner Bilderchronik* (z.B. König Nino, Theseus). Siehe 'The Florentine Picture-Chronicle', British Museum, London. Alle Zeichnungen online unter [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?people=133550&peopleA=133550-2-18](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=133550&peopleA=133550-2-18).

<sup>824</sup> Siehe die betreffende Textstelle von Giovanni Villani im Anhang.

drohen könne.<sup>825</sup> Auch im Zusammenhang mit humanistischen Debatten über die beste Staatsform ist immer wieder auf dieses Gründungshoroskop Bezug genommen worden.<sup>826</sup>

Die Medici interessierten sich für Astrologie, instrumentalisierten sie gezielt für ihre politische sowie gesellschaftliche Repräsentation und stellten eine prägnante Verbindung zum Mars her. So ließ Cosimo de' Medici die Kuppel der als Familienkapelle konzipierten *Alten Sakristei* in der Basilika *San Lorenzo* mit präzise ausgewählten Sternkonstellationen freskieren (Abb. 8.29).<sup>827</sup> Nachdem in der Forschung ausgiebig unterschiedliche Ereignisse diskutiert wurden, die dafür in Frage gekommen sein könnten, wie der Geburtstag von Cosimo de' Medici am 14. Juni 1416<sup>828</sup>, ein mögliches Weihedatum des Hauptaltars von *San Lorenzo* am 9. Juli 1422, die Vereinigung der römischen und orthodoxen Kirche auf dem Konzil von Florenz am 6. Juni 1439<sup>829</sup> oder ein bisher nicht fixiertes Ereignis am 4. Juli 1442<sup>830</sup>, traten bei Restaurierungsarbeiten der Kuppel tatsächlich Trennlinien, Markierungen, Pfeile und ein Kompass-Graffito unter den Farbschichten zutage, mit denen die genauen Positionen der darzustellenden Himmelskörper festgelegt worden waren.<sup>831</sup>

Wie der Astronom Giuseppe Forti<sup>832</sup> nach einer Untersuchung des Freskos bestätigte, zeigt dieses die Konstellationen vom 4. Juli 1442, 10.30 Uhr nach julianischem Kalender, dementsprechend also am 13. Juli des 1582 eingeführten gregorianischen Kalenders über der Stadt Florenz – und zwar des – vom Standpunkt der Basilika *San Lorenzo* aus – real sichtbaren Himmels.<sup>833</sup>

<sup>825</sup> Deshalb stellte man es auf einen hohen Turm am Arno. Villani 1991, Buch 2, V und XXIII. Online (mit veränderter Zählung der Bücher Villanis): <http://www.classicitaliani.it/index144.htm> [abgerufen am 13.04.2017, 23.36 Uhr].

<sup>826</sup> Warburg 1905, S. 338; Warburg 1912, S. 190; Blume 2000 S. 131.

<sup>827</sup> Das Fresko ist schon immer mit dem Florentiner Astronomen Paolo del Pozzo Toscanelli (1397-1482) in Verbindung gebracht worden. Dieser war astrologischer Berater von Piero di Cosimo de' Medici. Vermutlich wurde es von Giuliano d'Arrigo, genannt Pesello (1367-1446), ausgeführt. Brockhaus 1909, S. 26-28; Lapi Ballerini 1986, S. 106f.

<sup>828</sup> Parronchi/Gurrieri 1979.

<sup>829</sup> Fortini Brown 1981, S. 176-180.

<sup>830</sup> Warburg 1911 mit einer genauen astronomischen Analyse; Beyer 1992. Die unterschiedlichen Thesen sind zusammengefasst u.a. bei Blume 2000, S. 130. Dieser folgert, dass die „auffällige Konstellation [...] für Cosimo so günstig schien und ihn zu einer Herrscherrolle prädestinierte“. Blume 2000, S. 126-138, hier 136. Allerdings liegen seinen Thesen keine exakten astrologischen Berechnungen zugrunde. U.a. stand der Aszendent am 4.7.1442 um 10.30 Uhr bei 29° Jungfrau, der Mond war nicht im Stier, sondern in den Zwillingen, auch die Positionen der anderen Planeten weichen – teilweise um mehrere Grad – ab und seine Folgerungen sind zumindest höchst spekulativ. Die Kuratorin der Restaurierung in der *Sagrestia Vecchia*, Isabella Lapi Ballerini, geht hingegen von einem Zusammenhang mit dem Besuch René von Anjou in Florenz aus, der sich zu dieser Zeit auf dem Rückweg von seinem gescheiterten Usurpationsversuch von Neapel befand. Alfons von Aragon hatte die Stadt am 12. Juni 1442 erobert, und Ende desselben Jahres trat René d'Anjou seine Erbensprüche auf das Reich an ihn ab. Auf dem Rückzug in die Provence fand er von Juli bis Oktober 1442 Zuflucht in Florenz. Siehe Mangia 2016. Diese Deutung lehnt Blume ab und postuliert, dass solch eine Anspielung auf ein Ereignis von den Rezipienten nicht verstanden worden wäre.

<sup>831</sup> Mangia 2016.

<sup>832</sup> Der Astronom Giuseppe Forti (1939-2007) leitete eine Gruppe von Astronomen, die während der Restaurierungsarbeiten zur Ermittlung der intendierten und dargestellten Gestirnskonstellation herangezogen wurden.

<sup>833</sup> Die real sichtbaren Konstellationen weichen von denen ab, die von Astrologen mittels Ephemeriden erstellt werden. Deren Rechengrundlage sind nicht die sichtbaren Sternbilder am Himmel (siderischer Tierkreis), sondern der Tierkreis, der sich aus der künstlich erfolgten Gliederung des Jahres in zwölf Segmente ergab und sich ausschließlich an den Jahreszeiten orientiert (tropischer Tierkreis). Im astrologischen Sinn beginnt das Jahr immer mit dem Zeichen Widder zur Frühlings-Tag- und Nacht-Gleiche – unabhängig vom „realen Sternbild“, in dem sich der Frühlingspunkt tatsächlich befindet. Der Start in den Sommer und das Tierkreiszeichen Krebs hängen nur vom Zeitpunkt der Sommersonnenwende ab, der Herbstbeginn samt der Waage von der Herbst-Tag- und Nacht-Gleiche und der Winter sowie Steinbock vom Datum der längsten Nacht des Jahres. Grund für diese Differenz ist die Präzession: Als der bedeutende griechische Astronom Hipparch etwa 130 v. Chr. die astronomische Position des Frühlingspunktes untersuchte, stellte er fest, dass sich diese südlich des Sterns *Gamma Arietis* im Sternbild Widder befand. Von der Erde aus gesehen stand die Sonne damals am Frühlingsbeginn also im Sternbild Widder. Darum

Entsprechende markante Linienführungen wurden nach der sorgfältigen Vorzeichnung in Bleiweiß nachgezeichnet und später vergoldet. Offenbar gab es also ein erinnerungswürdiges Ereignis an diesem Tag, an dieser Stelle soll der Diskussion jedoch keine weitere These über dessen Natur hinzugefügt werden.

Cosimo de' Medici war am 13. Juli 1389 geboren worden, die Quellenlage erlaubt keinen gesicherten Aufschluss über die Geburtszeit. Dennoch kursierte bereits zu seinen Lebzeiten die Annahme, dass er zu Sonnenuntergang das Licht der Welt erblickt und somit einen Widder-Aszendenten gehabt habe. Wegen der Neigung der Ekliptik ist die jeweilige Dauer der Aszendenten Widder und Fische deutlich kürzer als die der anderen 10 Tierkreiszeichen. Insofern darf dies zumindest bezweifelt, doch die Aussage als gezielte Propaganda gewertet werden.<sup>834</sup> Denn durch die Verbindung des Wiedergründungshoroskops der Stadt Florenz und dem des späteren *pater patrie* war die mächtige Familie symbolträchtig mit dem Schicksal von Florenz gekoppelt.

Cosimo de' Medici beauftragte u.a. die Übersetzung des 1463 in Mazedonien entdeckten und sofort zu ihm gebrachten Textes des *Corpus Hermeticum* durch Marsilio Ficino.<sup>835</sup> Diese, im zweiten oder dritten Jahrhundert n. Chr. entstandene Kompilation griechischer Traktate in Brief-, Dialog- und Predigtform über die Entstehung der Welt, die Gestalt des Kosmos sowie die menschliche und göttliche Weisheit beschreibt eine von den sieben Planeten dominierte materielle Welt.<sup>836</sup>

*Sieben herumirrende Sterne kreisen entlang der Schwelle zum Olymp und mit ihnen zieht ohne Unterlass die Ewigkeit. Der die Nacht erleuchtende Mond, der fruchtbare Kronos, die liebe Sonne, die Göttin aus Paphos, die ins Brautgemach führt [Venus], der wilde Ares, der beflügelte Hermes und Zeus, der älteste von allem, von dem alle Natur entspross. Die aber fanden von sich aus als Stätte ihres Wirkens das Geschlecht der Sterblichen. In uns wirken Mond, Zeus, Ares, Aphrodite, Kronos, Sonne, Hermes. Deswegen sind wir dazu bestimmt, aus dem Pneuma des Äthers zu uns zu nehmen: Tränen, Lachen, Zorn, Fortpflanzung, Vernunft, Schlaf, Verlangen. Die Tränen sind Kronos, die Fortpflanzung ist Zeus, die Vernunft ist Hermes, der Zorn ist Ares, der Schlaf ist der Mond, das Verlangen ist die Göttin aus Kytbera und das Lachen ist die Sonne. Denn durch sie gibt es zu Recht Frohsinn im Herzen aller Menschen und im unendlichen Kosmos.*<sup>837</sup>

Hier ist also jedes Ding durchdrungen von Seelenverwandtschaften mit einem Planeten oder einem Planetenherrscher. In seiner Übersetzung führt Marsilio Ficino aus, dass es für den Menschen genüge, dieses komplexe System von okkulten Korrespondenzen zu verstehen, um ein „Magier“ zu werden, der in der Lage sei, die Energie der Sterne zu nutzen. Zudem wird auf Gebete an die Sonne und andere Zeremonien verwiesen, mit denen günstige Effekte von Venus, Jupiter und

---

zählte der Forscher – wie viele seiner Kollegen – das Jahr und den Tierkreis von diesem Frühlingspunkt aus. Doch die Erde ist nicht kugelförmig, sondern an den Polen etwas abgeflacht. Deshalb ändert sich die Ausrichtung ihrer Achse bei der Eigendrehung etwas: Die Erde „kreiselt – und mit ihr ihre Nord-Südachse. Sie rotiert in der Verlängerung immer rund um das Zentrum der Milchstraße herum. Dieses Phänomen wird in der Astronomie „Präzession“ genannt. Der babylonische Astrologe Kidinnu hatte es schon im vierten Jahrhundert v. Chr. beschrieben; auch Hipparch kannte es natürlich und ermittelte seinen rechnerischen Wert: ca. 1° in hundert Jahren. Seitdem ist der Frühlingspunkt um ca. 39°, das entspricht etwas mehr als einem Sternbild, weitergewandert und liegt heute im benachbarten Sternbild Fische. Um das Jahr 2442 bewegt er sich in den Wassermann. Siehe Klingner 2012, S. 63f.

<sup>834</sup> Im Verlauf von 24 Stunden steht jedes der 12 Tierkreiszeichen einmal am östlichen Horizont, der als Referenzpunkt des Aszendenten gilt. Die Zeitspanne der Aszendenten Widder und Fische beläuft sich wegen der Neigung der Ekliptik auf jeweils deutlich weniger als eine Stunde, bei den Zeichen Jungfrau und Waage mehr als drei Stunden. Deshalb kommen die Aszendenten Widder und Fische vergleichsweise selten vor.

<sup>835</sup> Stuckrad 2003, S. 212. Im Jahr 1462 hatte Cosimo Medici für Marsilio Ficino und weitere Gelehrte die neuplatonische Akademie in seiner Villa Careggi installiert. Ficino übersetzte und kommentierte dort die Schriften Platons und unterbrach diese Arbeiten im Jahr 1463 für die Übersetzung des *Corpus Hermeticum*.

<sup>836</sup> Yates 1964, S. 13.

<sup>837</sup> Hermes Trismegistos 1997, Teil 2, S. 483.

Apollo „angelockt“ und die schädlichen des Saturn abgewendet werden könnten.<sup>838</sup> Nach Ficino seien diese Maßnahmen besonders wichtig für Saturnkinder, wie Gelehrte und Philosophen, welche besonders der „saturnischen Melancholie“ ausgesetzt seien. (siehe Kap. 11.1).<sup>839</sup>

Die Übersetzung war im Jahr 1464 abgeschlossen – also zu dem Zeitpunkt, als die *Planetenkinder*-Kupferstiche entstanden. Sie wurde sofort stark rezipiert. Am 1. August 1464 starb zudem Cosimo de Medici. Dies würde erklären, weshalb auf dem Merkurstich, der den Wohlstand von Florenz feiert, eine Büste steht, die dem Planetengott Mars ähnelt. Wenn dieses Erinnerungsmonument tatsächlich dem Staatsmann, Bankier und Mäzen Cosimo de Medici gilt, dessen imposante Bautätigkeit und massive Förderung von Kunst sowie Wissenschaft ihm eine einzigartige Autorität in Florenz verschafft hatten, grenzt dies den Produktionszeitraum der Serie auf die letzten fünf Monate des Jahres 1464 ein. Denn danach lag bereits die auf diesen Kupferstichen beruhende Serie B vor.

Bilddetails auf jedem der sieben Stiche stützen die These einer Medici-Auftraggeberschaft: Über die Verwandtschaft mit der Marsfigur wird die enge Verflechtung der Medici mit der Stadt Florenz nicht nur über ihre tragende Rolle in der Stadt, sondern auch über einen gemeinsamen Widder-Aszendenten verdeutlicht. Die Impresen des Quartiere *Santa Maria Novella*, der Familie Rucellai sowie weiterer angesehener Familien der Florentiner Oberschicht auf dem Marsbild verweisen auf den engen Kreis im Umfeld der Familie Medici, der gemeinsam mit dieser das gesellschaftliche, wirtschaftliche, wie auch politische Leben bestimmte, für Florenz kämpfte und die Stadt verteidigte.<sup>840</sup> Die Rucellai, zu diesem Zeitpunkt nach den Medici die drittreichste Familie von Florenz<sup>841</sup>, spielten insofern eine besondere Rolle, als im Jahr 1461 Giovanni Rucellais Sohn Bernardo (1448-1514) die Medici-Tochter Lucrezia (genannt Nannina, 1448-1493) geheiratet hatte. Da die Eheleute zu diesem Zeitpunkt erst 13 Jahre alt waren, fand das Fest fünf Jahre später, im Juni 1466, statt. Als die Baldini-Stiche entstanden, war das Bündnis zwischen beiden Familien aber schon besiegelt. Zudem gehörte Giovanni Rucellai seit 1463 zu den neun Priori der Florentiner Signoria und somit zu den wichtigsten Entscheidern in der Stadt. Auf dem Apollo-Stich führt ein kleines Detail zur Lösung: Dort ist neben zwei kostbar gekleideten Edelmännern, die sich im Schwertkampf üben, ein kleinwüchsiger Mann zu sehen. Bekanntlich gehörte zum Hofstaat von Cosimo I. (1519-1574) der Zwerg Morgante, der auch mehrfach bildlich und skulptural dargestellt wurde (8.31-8.33). Vielleicht gab es bereits im 15. Jahrhundert einen Kleinwüchsigen im Gefolge der Medici. Die beiden jungen Edelmänner wären dann als Cosimos Söhne, Piero (1416-1469) und Giovanni (1421-1463), zu identifizieren. Da letzterer bereits im Jahr 1463 gestorben war, muss also ein zuvor stattgefundenes Ereignis dargestellt worden sein.

Am 30. Januar 1452 war König Friedrich III. auf dem Weg zu seiner in Rom stattfindenden Kaiserkrönung nach Florenz gekommen und dort von Cosimo de' Medici als Freund empfangen worden. Am 4. Februar traf auch das päpstliche Empfangskomitee ein, um den Regenten in den Vatikanischen Staat zu begleiten. Wie aus einem Brief des Mailänder Botschafters Sceva da Curte an seinen Herzog Francesco Sforza hervorgeht, ging der König während seines Aufenthaltes in Florenz offiziellen Gesprächen aus dem Weg und stattdessen persönlichen Annehmlichkeiten nach.<sup>842</sup> Es ist davon auszugehen, dass Cosimo de' Medici seinem hohen Gast ebenfalls ein Fest sowie Zerstreung bot. So dürfte es der königliche Regent sein, der auf dem Thron des Apollo-

<sup>838</sup> Yates 1964, S. 13; Walker 1958.

<sup>839</sup> Trottein 1993, S. 103f.

<sup>840</sup> Blume 2000, S. 185. Dieser geht allerdings davon aus, dass die Präsentation der Impresen als „bekanntes Versatzstück eingesetzt“ wird, das einen bestimmten gesellschaftlichen Kontext signalisiert, aber nicht auf einen speziellen Auftraggeber bzw. eine Parteinahme verweist.

<sup>841</sup> Kent 1992, S. 451-462.

<sup>842</sup> Brief von Sceva da Curte an Francesco Sforza vom 4.2.1452, BnF, ms.it 1586, n°35.

Bildes sitzt. Dafür sprechen würde, dass der dargestellte König seine Krone über einem Reishut trägt. Der Gastgeber, Cosimo de Medici, steht neben ihm und lenkt den Blick auf seine Söhne. Der junge Mann im Bildvordergrund, auf dessen linkem Beinkleid der Spruch DROIT (A)MANT (richtig liebend) steht, eine abgewandelte Form des Medici-Wahlspruches *E che non puote amore*, verweist erneut auf die Potenz der Familie, aber zugleich auf die Nähe zum Regenten.

Auch auf dem Venus-Stich leitet ein junger Mann, der eine ähnlich abgewandelte Form des Mottos auf dem Bein trägt, den Betrachterblick ins Bild. Auffällig ist hier der am Palast auf der linken Bildseite angebrachte Spruch: OMNIA VINCIT AMOR. Dieser ist natürlich als Motto der Liebesgöttin zu lesen, verweist in Verbindung mit dem Wahlspruch auf dem Beinkleid aber zwangsläufig erneut auf die Medici – zumal das stilisierte Gebäude eine deutlich erkennbare Ähnlichkeit mit deren Florentiner Palast hat (8.34-8.35).

Auch die *tre corone di Firenze* (Dante, Petrarca und Boccaccio) auf dem Jupiterblatt weisen auf die mächtigste Familie von Florenz hin, durch deren immense Förderung von Gelehrten und Künstlern die Stadt eine Blütezeit erlebte. Und schließlich geben die auf dem Merkur-Stich in symbolträchtiger Zentralposition dargestellten Astrologen einen weiteren markanten Hinweis. Blume erinnert im Zusammenhang mit diesen an den prächtigen Umzug *fiesta de' Magi*, bei dem der Ritt der drei Weisen/Magier/Astrologen nachgestellt wurde. Diese hatten laut Matthäus-Evangelium<sup>843</sup> das Erscheinen des Sterns von Bethlehem zum Anlass genommen, um dem neugeborenen König der Welt ihre Aufwartung zu machen.<sup>844</sup> Dieser Umzug wurde von der Laienbruderschaft *Compagnia dei Magi*, auch *La Stella* [der Stern] genannt, organisiert, erstmals 1417 in einem Dokument erwähnt und nahezu das gesamte 15. Jahrhundert über am Dreikönigstag in Florenz begangen.<sup>845</sup> Die Teilnehmer ritten in drei prunkvollen Prozessionen vom Baptisterium aus durch die Stadt und dann vereint nach *San Marco*, dem Sitz der Bruderschaft.

Die Intention dieses Zuges lag neben der der Würdigung des christlichen Feiertages Epiphania oder der Schaffung eines Gegensatzes zum Alltag zu schaffen ganz klar auch in der Repräsentation. Ein wesentlicher Teil der Kommunikation erfolgte dabei nicht durch das geschriebene oder gesprochene Wort, sondern über Zeichen. Für die Medici war die *fiesta de' Magi* eine optimale Gelegenheit, um ihren Reichtum und ihre Macht zur Schau zu stellen – sei es als Förderer der Bruderschaft und des Umzuges, weil der Zug auch am Palast der Familie vorbeizog oder auch, weil die Vertreter der Familie mit ihren Verbündeten zu den wichtigsten Mitgliedern der Bruderschaft gehörten.

Das Thema der drei Könige war der Familie für ihre Selbststilisierung so wichtig, dass sie es mehrfach bildlich umsetzen ließ: In Cosimos persönlicher Klosterzelle in *S. Marco*, dem Hauskloster der Familie, ist eine Anbetungsszene zu sehen, in der er dem Betrachter selbst als Magier entgegentritt. Das Bild vermittelt die Botschaft, dass die Vorsehung ihn zur Herrschaft über Florenz bestimmt hat.<sup>846</sup> In den Uffizien befindet sich ein von Cosimo Rosselli für den Sitz der Bruderschaft gemalte Tafel. Ein 1459-61 entstandenes Fresko von Benozzo Gozzoli an der Ostwand der *Cappella dei Magi* im Palazzo Medici Riccardo preist den Zug der Könige auf besondere Weise: mit einer gleichzeitigen Verherrlichung der Medici. Der damals zehnjährige Lorenzo de Medici ist gleich zweimal zu sehen. Mit idealisierten Gesichtszügen und selbstbewusstem Blick zum

<sup>843</sup> Mat. 2,1-2,2.

<sup>844</sup> Blume 2000, S. 186f. nennt es *compagna de' magi*, dies war jedoch die organisierende Bruderschaft.

<sup>845</sup> Der Umzug fand vor 1447 alle drei, danach, bis 1494, alle fünf Jahre statt. In dem Dokument aus dem Jahr 1417 beschloss die Signoria die Unterstützung der *Compagnia de' Magi*, die sich aus Dominikanerbrüdern von San Marco zusammensetzte. <http://www.duomofirenze.it/feste/epifania.htm>.

<sup>846</sup> Reinhardt 2010, S. 31.

Betrachter reitet er als jüngster König mit, sein Schimmel ist reich mit Medici-Symbolen bestückt (Abb. 8.43).<sup>847</sup> Zugleich ist er als Reiter mit roter Kappe im Gefolge dabei. Dies schließt ihn in die Vorsehung mit ein und präsentiert ihn als nächsten Herrscher von Florenz. Das künftige Familienoberhaupt wird hier zugleich als strahlender König, wie auch als Mann aus dem Volk präsentiert. Auf dem Fresko begleiten ihn die prominentesten Mitglieder der Familie Medici sowie Angehörige weiterer Herrscherhäuser. Dies verdeutlicht: Florenz mag zwar formell eine Republik sein, doch die Bankiersfamilie Medici bestimmt das Geschehen – auch in der Zukunft. Die Astrologen auf dem Merkur-Bild der Baldini-Stiche stehen also als Versatzstück für die *festa de' Magi*, die damit verbundene Machtdemonstration, Propaganda und Herrschaftsansprüche der Medici und zugleich für die Florentiner Festkultur.

Doch welche Funktion haben die Adligen auf dem Luna Blatt? Trotz aller Machtentfaltung achtete vor allem Cosimo de' Medici darauf, den Grundsatz des Maßhaltens zu demonstrieren. Er vermied einen prunkvollen Lebensstil, kleidete sich bescheiden, gärtnernte selbst und zeigte Volksnähe, indem er in Florenz auf dem Markt Bauern ansprach und sie zu ihren Waren befragte.<sup>848</sup> Wie Niccolò Macchiavelli berichtet, hatte Jahrzehnte später auch Lorenzo de' Medici die utopische Idee, Florenz im Überfluss zu halten und den Adel mit den Bürgern zu vereinen. In diesem Sinn dürfte sowohl die osmotische Verbindung von Adligen und gemeinem Volk als auch der Kontakt zwischen dem Patrizier und dem Fischer zu lesen sein. Während diese Symbolik heute nicht mehr offensichtlich ist, wurde sie von Florentinern zum Entstehungszeitpunkt der Kupferstiche mit Sicherheit in dieser Form wahrgenommen.

Auch das generelle Interesse der folgenden Medici-Generationen an der Sternkunde ist festzuhalten. Sie konsultierten ebenfalls fest angestellte Astrologen, ließen ihre Horoskope berechnen und im Zusammenhang mit deren Aussagen gezielte Verbindungen zu relevanten Personen oder Ereignissen herstellten.<sup>849</sup> Lorenzo (genannt *Il Magnifico*, 1449-1492), der ab 1469 leitender Staatsmann der Republik Florenz war, beauftragte eine Prozession der sieben Planeten für den Karneval des Jahres 1489 und schrieb für diese selbst ein Planetengedicht (*Sette pianeti siam*).<sup>850</sup> Häufig werden die Baldini-Stiche als bildliche Umsetzung dieser Feste gesehen, allerdings entstanden die Grafiken mehr als 20 Jahre vor der ersten derartigen Prozession.

Die *Planetenkinder*-Serie thematisiert die Verbindung der Dynastie zu Florenz (und ihre Macht in dieser Stadt) erheblich subtiler, als dies durch das Anbringen von Impresen möglich gewesen wäre. Sie erlaubte den Medici eine maßgeschneiderte Selbstdarstellung durch die Einordnung des astrologischen Bildthemas in eine florentinische Umgebung. Das neue Medium Kupferstich begünstigte die Vermittlung des intellektuellen Inhaltes binnen kürzester Zeit, eines großen räumlichen Rahmens und Rezipientenkreises. Die freigelassenen Wappenschilder boten zudem Potenzial für eine adressatengerechte Ansprache bzw. veränderliche Bildaussagen, indem z.B. der König auf dem Sol-Bild nach Belieben personalisiert werden konnte.

<sup>847</sup> Dazu gehören der sich um seinen Oberkörper schlingende Lorbeer, sieben kugelförmige Beschläge am Zaumzeug des Pferdes und Straußenfedern der Quasten. Reinhardt 2010, S. 31.

<sup>848</sup> Poeschke 2004, S. 411-413.

<sup>849</sup> Einige Spuren haben sich bis heute erhalten: Ein gehörnter Widder-Schädel ist z.B. als Mars-Symbol am Fries des 1524-1534 von Michelangelo geschaffenen Marmorgrabmals für Lorenzo de Medici in der Sagrestia Nuova der Kirche San Lorenzo in Florenz skulptiert (Abb. 8.28). Galileo Galilei erstellte z.B. Horoskope für Cosimo II und Caterina de Medici. Siehe Righini 1976, Ausgabe 1, S. 29-36. Er verwendete das Widdersymbol ♈ an mehreren Stellen seiner Werke als Ersatz für den Buchstaben "y", so auch in der ersten Ausgabe seines Werkes *Sidereus Nuntius* über die Entdeckung der Jupitermonde. Siehe Galilei 1610 sowie Abb. 8.30.

<sup>850</sup> Insgesamt schrieb Lorenzo de' Medici 11 *canti carnascialeschi* aus Anlass der Karnevalsfestivitäten. Siehe Medici 1992; Casamorata 1944. Zum Text von *Sette pianeti siam* siehe Anhang; zu Lorenzo de' Medicis Förderung der Astrologie siehe Aakhus 2008, S. 185-206.

### 8.1.7 Von der Selbststilisierung zum Produkt für den freien Markt: Serie B

Offenbar war dieser *Planetenkinder*-Zyklus ein großer Erfolg, da er über mehrere Jahrzehnte intensiv nachgestochen, für andere Bildwerke adaptiert und in weitere Medien überführt wurde. Bereits Ende 1464 oder spätestens zu Beginn 1465 kam es zu einer Neuproduktion der Serie A in etwas modifizierter Form. Die dabei verwendeten Druckplatten waren etwas kleiner (ca. 262 x 187mm statt 325 x 220 cm) und die Kompositionen wurden frei nach dem Original ausgeführt. Dabei sind einige Flüchtigkeitsfehler und Verschreibungen korrigiert sowie viele Elemente der Darstellungen gespiegelt, modifiziert und durch eine Reduktion des Bildpersonals etwas vereinfacht worden.

Auf dem Saturnblatt (Abb. 8.4) wurde der Richtplatz verkleinert und das Rad entfernt. Zum Kloster der Eremiten führen nun zwei Felsenstufen empor. Zudem gibt es einen unbelaubten Baum, das Symbol des Todes, der Einsamkeit und Unfruchtbarkeit. Der städtische Bereich mit Gefängnis und Abdeckerei ist nun durch eine Mauer vom Feld mit den arbeitenden Bauern getrennt. Ein in Serie A überzähliger Buchstabe im Wort CAPICORN~~H~~O wurde hier entfernt, dennoch ist das Zeichen noch immer falsch geschrieben: das R fehlt. Jupiter (8.6) trägt in Serie B anstelle eines orientalisch anmutenden Hutes eine Art Krone. Statt mit dem ausgestreckten Zeigefinger nach vorn zu weisen, greift er in die Schale, die ihm Ganymed reicht. Im Arm hält er keinen Stab, sondern einen nach oben zeigenden Pfeil. Der Felsen im Hintergrund ist weggelassen und durch einen Hügel mit einer Burg ersetzt worden. Die wartenden Hunde sowie der gestellte Hirsch der Jagdgesellschaft fehlen. Und die *tre corone di Firenze* diskutieren nun in einem offenen, dreiseitigen architektonischen Element statt in einer geschlossenen Studierstube. Im Marsbild (8.8) ist die Stadtansicht gespiegelt und das Bildpersonal reduziert. Die Kämpfer werden nicht mehr durch Impresen personalisiert. In Serie A waren die Tierkreiszeichen samt den Inschriften in der falschen Reihenfolge gezeigt, dies ist nun korrigiert: ARIETE & SCARPIONE. Allerdings ist „SCORPIONE“ noch immer falsch (mit einem A) und spiegelverkehrtem S geschrieben.

Dem Planetengott Sol (8.10) fehlen der Baldachin und die Strahlen, die sein Haupt in Serie A hinterfangen hatten. Der irdische Regent trägt eine Krone, aber diesmal ohne Reischut. Während er in Serie A mit einem Stab das Signal zu einem sportlichen Wettstreit gab, hält er nun seine Herrschaftsinsignien, Zepter und Kugel, in der Hand. Die Zahl seiner Begleiter ist von vier auf zwei reduziert worden. Statt einer großen Kapelle mit Inschrift ist am rechten hinteren Bildrand ein Kreuz auf einer schlichten Altarmensa aufgestellt, vor der zwei (statt drei) kniende Pilger beten. Erneut ist der kleinwüchsige Mann Teil der Szenerie. Er begleitet einen Sportler, der hier jedoch lediglich den Schwung seines Schwertes üben kann, weil er keinen Gegner hat. Auch der Venus-Stich (8.12) zeigt auffällige Veränderungen. Die Damen tragen keine Hennins mehr und die junge, auf dem Schoß ihres Partners sitzende, Frau ist sogar ganz ohne Kopfbedeckung. In Serie A trug sie eine geflügelte Haube. Auch hier wird das Motto AMES DROIT vorgeführt, die Kostümierungen sind aber verschwunden bzw. nur noch ansatzweise erkennbar. Aus der badenden und sich liebkosenden Dreiergruppe ist ein Paar geworden. In Serie A stand vor dem Badewagen ein mit Speisen und Getränken beladener Tisch. Daraus wurde in Serie B ein kleiner Tisch mit Karaffe und Glas. Auffallend ist auch, dass der Pfeil der Venus in dieser Serie die Richtung gewechselt hat und jetzt nach oben zeigt. Die Spruchbänder der Tierkreiszeichen TORO und bILANCE [*sic!*] schwingen. Neu ist ein kniender Mann im Hintergrund, der seine Arme zur Venus emporreckt. Wie bereits Gwendolyn Trottein feststellte, dürfte in dieser Geste eine Anrufung der Liebesgöttin festgehalten sein.<sup>851</sup> Auf dem Merkurstich (8.14) ist nun zusätzlich die Kuppel des Florentiner Doms zu sehen. Dessen Laterne war im Jahr 1461 fertiggestellt worden.<sup>852</sup> Das Bildpersonal wurde

---

<sup>851</sup> Trottein 1993, S. 103.

<sup>852</sup> Die Laterne wurde nach einem Entwurf Brunelleschis von 1446 bis 1461, zuletzt unter der Aufsicht von



deutlich gestrafft. So gibt es nur noch zwei statt vier Astrologen, der Goldschmiede-Geselle fehlt und die skulptierte Büste hat den Lorbeerkranz gegen eine Krone getauscht. Auch die Architektur wurde etwas modifiziert: Die Gebäude sind spiegelverkehrt zur Serie A gezeigt, die *Loggia dei Lanzì* ist nicht mit Festons geschmückt, sondern mit kronenartigen Aufsätzen. Die Wölbung des Hausgiebels im Bildvordergrund wich einer strengen Form. Am Tisch speisen nicht mehr Wirt und Gast, sondern zwei Jünglinge. Statt des in Serie A fälschlich neben dem Planetengott Merkur platzierten Schützen ist hier das richtige Zeichen Zwillinge gezeigt. Die Bezeichnungen beider Tierkreiszeichen wurden auch in die Textbänderolen eingetragen, allerdings bleibt die Reihenfolge weiterhin vertauscht. Im Lunabild (8.16) fehlt die Säule samt Sonnenuhr auf der Brücke, ebenso der Fisch kaufende Patrizier am Ufer. Stattdessen sitzt dort ein schlicht gekleideter Angler. Der ins Wasser springende Junge wurde weggelassen, das Gewässer wirkt zudem erheblich bewegter. Mit dem Esel auf der Brücke müht sich nur noch ein Mann ab. Neu ist ein Hund, der das Maultier neugierig bäugt.

Auf den ersten Blick sorgen die ikonografischen Modifikationen und Straffungen des Bildpersonals lediglich für eine Modernisierung und vereinfachte Struktur der Kupferstiche. Doch die Unterschiede sind erheblich gravierender. Augenfällige Verweise auf die Medici gibt es hier nicht mehr: keine Wappenschilder und Impresen, keine Betonung der Astrologen gegenüber anderen Vertretern der *artes liberales*, keine Durchmischung der sozialen Schichten, keine höfische Kleidung. Serie B war augenscheinlich nicht zur Propaganda im Sinne der Medici gedacht, sondern für den freien Verkauf in der Bürgerschaft. Die Rezipienten sollten sich in den Blättern wiederfinden, sich mit den gezeigten Szenen identifizieren und die Stiche für den persönlichen Gebrauch nutzen. Dementsprechend wurden hier ikonografische Veränderungen vorgenommen, um das Produkt markttauglicher zu machen. Der heterogene Zustand der erhaltenen Blätter lässt auch für Serie B auf eine hohe Auflage schließen.

### 8.1.8 Nachwirkung der Baldini-Stiche

Die Baldini-Stiche wurden mindestens bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts intensiv rezipiert – in Italien allerdings offenbar nur noch ein einziges Mal als Grafiken. In Venedig wurde eine Serie mit freien Übernahmen als Holzschnitte auf Papier gedruckt. Der Entstehungsort ergibt sich aus dem venezianischen Löwen, der auf dem Jupiterblatt prominent links unten sowie über dem Thron des Richters, in Szene gesetzt wurde (Abb. 8.44, 8.47). Der Entstehungszeitraum ist nicht bekannt und wurde bisher auf 1490-1500 geschätzt.<sup>853</sup> Tatsächlich muss dies noch ein wenig später gewesen sein, denn eine fünfblättrige Blumen-Imprese am Richter-Thron gibt zumindest Aufschluss über den *terminus post quem*. Diese gehört zum Wappen von Leonardo Loredan, dem 75. Dogen der Republik Venedig (Abb. 8.47-8.48). Dessen Amtszeit begann im Jahr 1501 und endete mit seinem Tod, 20 Jahre später. Da auf dem Jupiterblatt im Namen des Dogen Loredan und der Republik Venedig Recht gesprochen wird, ist der Zyklus also nach 1501 entstanden.

Von diesem Zyklus sind lediglich drei Blätter erhalten, die sich in der *Pinacoteca Malaspina* des *Museo Civico* in Pavia befinden.<sup>854</sup> Hierbei handelt es sich um Jupiter, Mars und Luna (Abb. 8.44-8.46). Sie sind etwas kleiner als die originalen Baccio Baldini-Kupferstiche (260 mm Höhe im Vergleich

---

Michelozzo gebaut. Die aus Kupfer gefertigte und dann vergoldete Kugel sowie das in der Werkstatt des Verocchio gefertigte Kreuz zog man jedoch erst am 25. Mai 1471 auf. Der Stecher könnte diese jedoch auch anhand des Modells ergänzt haben, welches seit 1436 fertiggestellt war. Vgl. Hind 1938, S. 77.

<sup>853</sup> Lippmann 1895, S. 6.

<sup>854</sup> Stempel der Sammlung Malaspina rechts unten als Monogramm SM kursiv in Tondo mit geperltem Rand. Die Blätter wurden von 1999-2008 restauriert.

zu 320 mm der Serie A) und präsentieren wesentliche Elemente der ursprünglichen Kompositionen. Auf dem Jupiterblatt sind das die Rechtsprechung, die Jagd und das Dreigestirn Dante, Petrarca und Boccaccio; auf dem Marsblatt Kampf und Frauenraub. Unter der Luna gibt es Fischer, Angler, Vogelsteller und den störrischen Maulesel auf der Brücke. Neben der Gruppe feiernder Adliger, die erneut von einem Narren begleitet werden, taucht auch der Fisch kaufende Patrizier aus der Baccio Baldini-Serie A wieder auf, der in Serie B weggelassen worden war. Der venezianische Zyklus muss seine Inspirationen also von den Originalstichen bezogen haben. Im Unterschied zu diesen wird die Figur des Kriegsgottes Mars jedoch stehend und mit wehendem Mantel gezeigt. Alle Szenerien sind sowohl in Bezug auf das Bildpersonal als auch auf die Ausarbeitung der Hintergründe stark vereinfacht. Stilistisch erinnern die schlichten Umrisszeichnungen, die den Holzschnitten zugrunde liegen, an zeitgenössische venezianische Buchmalerei, zum Beispiel an die Holzschnitte aus dem *Fasciculus Medicinae*, einer medizinischen Textsammlung, die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden und seit 1491 inklusive vieler Illustrationen in Venedig publiziert wurde (Abb. 8.49).<sup>855</sup> Alle drei Blätter sind, vermutlich relativ zeitnah nach der Herstellung, in rot, blau, gelb, ocker, rosa und grüner Farbe aquarelliert worden. Die unterschiedliche Druckqualität der erhaltenen Blätter lässt auf einen unterschiedlichen Abnutzungsgrad der Druckstöcke schließen – und somit auf eine hohe Auflage.

In den Beschreibungen zahlreicher Renaissance-Paläste werden *camere stellate* (mit astrologischen Themen ausgemalte Räume) erwähnt, diese existieren jedoch nicht mehr. Dennoch ist anzunehmen, dass die Baldini-Stiche zumindest für einige als Vorlage dienten, wie für den *Planetenkinder*-Zyklus im *Appartamento Borgia* im Vatikan. Dieser entstand im Jahr 1494 (Kap. 9). Auch die Vielzahl erhaltener Objekte, wie Teller, Scheibenrisse und Kabinettscheiben lässt auf eine immense Verbreitung und Rezeption der Stiche schließen (Abb. 8.50-8.55). Baldinis Planetengötter wurden zudem häufig ohne ihre Kinder übernommen, wie im Audienzsaal des *Cambio* in Perugia (1497-1500, Abb. 8.59), auf Hochzeitskästchen (Abb. 8.56) oder in Büchern (8.57, 8.58). Der Augsburger Verleger und Drucker Erhard Ratdolt hatte die Stiche bei seinem Venedig-Aufenthalt (1476–1485) ebenfalls kennengelernt, zunächst in der Lateinischen Ausgabe von Hyginus *Poeticon astronomicon* (1482/ 1485) sowie, der Rückkehr nach Süddeutschland folgend, im Jahr 1488 erstmals in Abū Ma'sars Werk *Flores astrologiae* sowie ein Jahr später in dessen *De magnis coniunctionibus* gedruckt.<sup>856</sup> Im *Heidelberger Schicksalsbuch*<sup>857</sup>, der astrologisch-astronomisch-mantischen Sammelhandschrift Cod. Pal. Germ. 832 (nach 1491), sind hingegen verschiedene Arten der Planetendarstellungen kombiniert (Abb. 8.60-8.66).<sup>858</sup> Dort wird der Planetengott nach Art der Baccio Baldini-Stiche in

<sup>855</sup> Lippmann 1895, S. 6, schrieb dieses Werk dem deutschen Arzt Johannes Kellner von Kirchheim (auch Johann de Ketham genannt) zu. Diese Annahme ist inzwischen widerlegt, der Kompilator bleibt bisher unbekannt. Auch weitere Florentiner Stiche des 15. Jahrhunderts wurden in Venedig kopiert, z.B. sechs Blätter, die die Triumphe Petrarcas darstellen. In einer 1491 von Piero Veronese in Venedig gedruckten Kleinfolio-Ausgabe der *Trionfi* und *Canzoni* Petrarcas erscheinen Kopien der Florentiner Stiche als blattgroße Illustrationen. Vgl. Lippmann 1884, S. 147f. Zwischen diesen Holzschnitten und den venezianischen *Planetenkinder*-Darstellungen besteht aber keine Verbindung.

<sup>856</sup> Im Vergleich zur Druckvorlage erscheint Furtmeyrs Luna auf dem Astrolabium jedoch nicht als junge Diana, sondern als bärtiger Greis.

<sup>857</sup> Den Titel trägt das Werk wegen der zahlreich enthaltenen Wahrsagetexte. Zum Werk vgl. Zimmermann 2010, S. 425-427; Wille 1981, S. 130f.; Wilken 1981, S. 540f.; Wegener 1981, S. 102-106; Brévar 1981, S. 43-47. Seine gehobene Ausstattung verweist auf einen adligen Auftraggeber, wahrscheinlich auf Pfalzgraf Philipp den Aufrichtigen (1448-1508) und seine Frau Margarethe von Bayern-Landshut. Denn der Codex stammt aus der pfälzischen Biblioteca Palatina. Zudem stehen die auf fol. 16<sup>r</sup> und fol. 103<sup>r</sup> in die Zwickel der astronomischen Drehbilder eingefügten Wappen für die Pfalz und Bayern. Mars trägt eine Pfälzer Fahne. Auch die entsprechenden Namensheiligen der vermutlichen Auftraggeber sind im Kalender besonders hervorgehoben. Siehe Glanz 2016, S. 889-896.

<sup>858</sup> Das Werk wurde in Regensburg von der Werkstatt Berthold Furtmeyr angefertigt und die Texte der 45 Kapitel in nordbayerischer Mundart verfasst. Da verschiedene Ratdolt-Drucke, darunter die 1491 erschienene Edition des

einem rechteckigen Bildfeld, wie aus islamischen Zyklen bekannt, gezeigt. Das vertikal darunter angeordnete zweite Bildfeld ist demselben Planetengott (ikonografisch in der Blockbuch-Tradition gestaltet) samt einem „Kind“ vorbehalten. Die beigegebenen Texte entsprechen dem bekannten Modell „*Saturn ein Stern bin ich genannt*“ in voller Länge. Trotz der kostbaren Ausführung lässt dieser Zyklus Innovationen vermissen und wiederholt lediglich bekannte Bild- und Textinformationen.

Die nachhaltigste Übernahme der Baldini-Stiche stammt von Georg Pencz, dessen Holzschnitt-Versionen ab 1531 in zahlreichen Auflagen gedruckt und in der Folge selbst stilbildend wurden (siehe Kap. 11).

## 8.2 Der Ruhm des Condottiere: *De Sphaera Estense*

Fast zeitgleich mit den Baccio-Baldini-Stichen entstand das Stundenbuch *De sphaera*.<sup>859</sup> Dieser Codex verbindet Planeten- und *Planetenkinder*-bilder mit Darstellungen des höfischen Lebens am Hof des Herzogs von Mailand. Der Titel *De sphaera Estense*, unter dem es heute bekannt ist, entstand deutlich später als das Werk und wurde zum ersten Mal im Jahr 1914 in einer Untersuchung von Bertoni und Bonacino genannt.<sup>860</sup> Er bezieht sich einerseits auf die zu Grunde liegende Schrift von Johannes de Sacrobosco aus dem 13. Jahrhundert und andererseits auf den Standort des Werkes in der Biblioteca Estense von Modena. Der Codex besteht aus 16 Seiten feinen Pergaments, von denen sieben leer blieben: fol. 4<sup>r</sup>, 5<sup>r</sup>, 12<sup>v</sup>, 13<sup>r</sup>, 15<sup>v</sup> und 16<sup>r-v</sup>.

Francesco Sforza war im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts als Söldnerführer (Condottiere) höchst erfolgreich gewesen. Er kämpfte für wechselnde Auftraggeber, wurde dabei vermögend und einflussreich und konnte schließlich die Tochter des Herzogs von Mailand heiraten. Nach dem Tod des Schwiegervaters im Jahr 1447 avancierte er selbst zum Regenten der Lombardei, von Genua und Landstrichen südlich des Po. Die Herausstellung seiner Kampferrfolge war Sforza so wichtig, dass er sich auch während seiner Regentschaft als Herzog immer wieder als Condottiere und Heerführer darstellen ließ (Abb. 8.68-8.69). Auch beim Porträtieren bestand er darauf, seinen alten Condottiere-Hut zu tragen (Abb. 8.67). Vermutlich kurz vor seinem Tod im Jahr 1466 entstand die Handschrift *De Sphaera*.<sup>861</sup> Der Codex besteht aus 16 Seiten feinen Pergaments, von denen sieben leer geblieben sind. Als Künstler gilt der Miniaturmaler Cristoforo de Predis.<sup>862</sup>

Auf der allegorisch gestalteten Titelminiatur präsentieren sich die Auftraggeber mit ihren Wappen – links Francesco Sforza, rechts seine Gattin Bianca Maria Visconti (Abb. 8.70). Bildbestimmend ist jedoch ein großer weißer Windhund. Er sitzt auf einer wasserumströmten kleinen Insel.

---

deutschen Hyginus als Vorlage dienten und die Mondtafeln des Kalenders der Diözese Eichstätt mit dem Jahr 1491 beginnen, ist dieses Jahr als *terminus post quem* anzusetzen.

<sup>859</sup> Modena, Biblioteca Estense, Ms lat. 209, X.2.14.

<sup>860</sup> Bertoni/Bonacini 1914.

<sup>861</sup> Zur *De Sphaera Estense*, ihrer Entstehungsgeschichte und dem Künstler vgl. Bini 2004, passim. Die Datierungen der Handschrift reichen von 1450 bis zur Mitte der 1480er-Jahre. Samek-Ludovici 1958, S. 50f. sieht den Zyklus als Werk von Cristoforo de Predis (ca.1440/45-1486/87) oder seines lombardischen Kreises und datiert es in die 1480er-Jahre. Alexander 1977, S. 94 und Trottein 1993, S. 108 sowie andere lehnen die Zuweisung an Cristoforo de Predis ab und nehmen eine deutlich frühere Datierung an. Blume 2000, S. 180 schränkt den Zeitrahmen zwischen 1441 (Hochzeit von Francesco Sforza und Bianca Maria Visconti) bis 1466 (Tod Francesco Sforzas) auf das Jahrzehnt zwischen 1450-1460 ein.

<sup>862</sup> De Predis' früheste gesicherte Arbeit ist das *Libro d'ore Borromeo* (1471) in der *Biblioteca Ambrosiana* in Mailand. Der Kleidungsstil der *Planetenkinder*, vor allem die kurzen Wamse, entspricht in etwa der des 1469/70 gemalten zeitgenössischen Bildpersonals auf den Monatsfresken im *Palazzo Schifanoia* in Ferrara (Abb. 8.74). Der Entstehungszeitraum dürfte also nicht stark differieren. Trottein 1993, S. 108.

Das prächtige Tier mit dem makellosen weißen Fell war offenbar an eine Pinie hinter ihm gebunden gewesen. Um deren Stamm ist noch die Leine gewickelt. Doch das Halsband liegt geöffnet am Boden. Neben dem Baum ist die Hand Gottes zu sehen – ein Symbol, das im Neuen Testament als Anspielung auf den alttestamentlichen Sprachgebrauch: Gottes Hand in der Schöpfung (in die Geschichte eingreifend<sup>863</sup>, helfend<sup>864</sup>, strafend<sup>865</sup> oder warnend<sup>866</sup>) verwendet wurde und seit dem Mittelalter in zahlreichen bildlichen Darstellungen gezeigt war.<sup>867</sup> Sowohl der Hund als auch die Pinie und die Hand Gottes gehören zur Figur der Imprese „*cane sotto il pino*“ (Hund unter der Pinie), die für Bernabo Visconti (1354-85), einen leidenschaftlichen Jäger und Halter von 5000 Windhunden, geschaffen worden war. Ihr Motto, das auf dem Bild fehlt, lautet: "QUIETUM NEMO IMPUNE LACESSIT" (einen ruhenden Hund nicht necken) und wird in zeitgenössischen Schriften sinngemäß so gedeutet, dass es keine Straffreiheit bei einem Angriff auf den Frieden gäbe.<sup>868</sup> Den weißen Windhund übernahm Francesco Sforza jedoch nicht nur – in der *Sphaera Estense* steht er zugleich Symbol für seine eigene Präsenz als Herzog.

Nach der Titelminiatur (fol. 1<sup>r</sup>-3<sup>r</sup> sowie 13<sup>v</sup>-15<sup>v</sup>) folgen einige astronomische Zeichnungen, die sich auf die tradierten Inhalte der *De Sphaera* beziehen (Abb. 8.75). Dieses Elementarlehrbuch der sphärischen Astronomie war um 1230 von dem Mathematiker und Astronomen Johannes de Sacrobosco verfasst worden. Darin wurde u.a. die Kugelgestalt der Erde diskutiert, der Platz der Erde im Universum, die Klimazonen und die Entstehung von Finsternissen. Außerdem kommen kosmische Thesen von Ptolemäus und islamischen Gelehrten zur Sprache, zum Beispiel zum Einfluss der Planeten auf Individuen. Das Werk kursierte bereits vor Erfindung des Buchdrucks in zahlreichen Handschriften und war bis weit ins 17. Jahrhundert hinein europaweit das verbindliche Elementarlehrbuch der Astronomie an Universitäten.<sup>869</sup>

Der Hauptteil des Buches, 14 ganzseitige Miniaturen, besteht jedoch aus Illustrationen der sieben Planeten und ihrer Kinder (fol. 5<sup>v</sup>-11<sup>v</sup>). Neu an diesem Zyklus ist, dass die *Planetenkinder* jeweils auf zwei Seiten gezeigt werden: direkt in der Sphäre unter dem Planetengott und ein weiteres Mal auf der gegenüberliegenden recto-Seite. Dadurch steht für die Darstellungen erheblich mehr Raum zur Verfügung, als in früheren Serien, in denen alle Darstellungen auf einem Blatt untergebracht werden mussten. Die erste Seite zeigt jeweils eine Landschaft oder Details einer Stadt. Im oberen Drittel, im Mittelpunkt eines 12-teiligen und -farbigen Ringsystems, erscheinen Personifikationen der Planeten, welche, dem geozentrischen Weltbild entsprechend, die Erde umkreisen.

In kreisförmig abgegrenzten Bildflächen sind ihnen „ihre“ Tierkreiszeichen beigegeben. Darunter gehen die *Planetenkinder* verschiedenen Tätigkeiten nach. Die zweite Darstellung zeigt jeweils das abgegrenzte Areal einer Landschaft, Stadt oder eines Innenraumes. Auch dort üben *Planetenkinder* Tätigkeiten aus, die ihrem Typus entsprechen.

Die Gestirngötter orientieren sich stark den Edition 1 der Blockbücher (Kap. 6.3.1) oder zumindest an einer nah verwandten Vorlage: Sie sind in ähnlichen Posen und mit den gleichen Attributen

---

<sup>863</sup> Apg 7,50.

<sup>864</sup> Lk 1,66.

<sup>865</sup> Apg 13,11.

<sup>866</sup> Heb 10,31.

<sup>867</sup> Den Ausdruck *Hand Gottes* als Machtattribut verwendet das Alte Testament über 200 Mal. Zur Hand Gottes in der Bibel, Literatur und Kunst siehe Kieffer/Bergman 1997.

<sup>868</sup> Die Figur der Imprese war auch auf dem Mantel zu sehen, den Francesco bei seiner Hochzeit mit Bianca Maria Visconti trug. Dieses Detail wurde auf dem Altarbild der Kirche San Sigismondo in Cremona (1441) festgehalten (siehe Abb. 8.71). Siehe auch die Figur auf einem Kapitäl aus dem Rocchetta-Hof im Castello Sforzesco in Mailand sowie auf Münzen, die während der Regentschaft von Francesco Sforza entstanden (Abb. 8.72-8.73).

<sup>869</sup> Zum Werk, dessen Rezeptionsgeschichte und den Lebensdaten Johannes' von Sacrobosco siehe Brévar 1979, S. 2-8.

dargestellt. Auch die konzentrische Form ihrer Medaillons, samt mehrerer inhärenter Sphären, wurde übernommen. Doch nur hier stimmen auch kleinere Details überein, wie z.B. der eckige Spiegel der Venus oder dass die Reihenfolge der Tierkreiszeichen beim Saturn, Jupiter, Mars und der Venus vertauscht ist (dort ist jeweils zuerst das Nachtzeichen dargestellt), beim Merkur aber nicht. Hier wurden die Figuren jedoch viel plastischer ausgearbeitet, jeder Planet ist überdies in einem eigenen Farbspektrum gestaltet. Zahlreiche Elemente der *Planetenkinder*-Tätigkeiten erinnern an die Baldini-Stiche. Ikonografische Gemeinsamkeiten, die sonst nur dort vorkommen, lassen vermuten, dass beide Zyklen in einem Zusammenhang stehen. Dass Francesco Sforza die Serie kannte, wäre nicht verwunderlich. Denn er war ein enger Verbündeter von Cosimo de' Medici. Während der Florentiner ihm riesige Summen für die Finanzierung seiner Armee geliehen hatte und in den Wiederaufbau von Mailand investierte, standen Sforzas Truppen immer bereit, wenn die Medici militärische oder politische Unterstützung brauchten. Zudem hatte Francesco Sforza der Familie im Jahr 1455 einen großen Palast in Mailand geschenkt, in der sich seitdem eine Filiale der Medici-Bank befand. Selbst nach Cosimos Tod (1464) blieb das Verhältnis zu der Florentiner Dynastie unvermindert gut.<sup>870</sup> Darum wäre denkbar, dass ihm die Baldini-Kupferstichfolge zeitnah nach ihrem Druck von den Medici als kostbares Geschenk und zugleich als offensichtliche Präsentation ihrer Potenz zugeeignet wurde. Andererseits kann der eitle Herzog sein prächtiges Stundenbuch genauso gut einem Besucher der Medici-Familie präsentiert haben, der dessen Propaganda sofort verstand und sie in einen viel größeren und wirkungsvolleren Rahmen umsetzen ließ.

Ein italienischer Vierzeiler nach dem Schema *abab* unterhalb der Miniatur des Gestirngottes informiert über die charakterlichen Eigenschaften und Berufe der betreffenden *Planetenkinder*. Die Texte wurden vermutlich von Francesco Filelfo gedichtet, dem Autor der *Sforziade*, eines unvollendeten lateinischen Poems zu Ehren von Francesco Sforza. Saturnkinder werden zum Beispiel als Unhöfliche, Grausame, Diebe, Lügner, Mörder, abscheuliche Schurken und Behinderte bezeichnet (Abb. 8.76). In der Darstellung unter dem Planeten steht im Hintergrund eine Festung mit vergitterten Fenstern, die offenbar als Gefängnis dient. Am linken Bildrand gräbt ein Dieb seine Hände tief in Truhen und rafft Gold zusammen. Auf der rechten Seite kämpft ein Sforza-Höfling mit einem anderen Mann um eine Geldbörse. Der weiße Windhund von der Titelfolienminiatur beobachtet die Szenerie. Eine Gruppe von Höflingen sitzt um ein Spielbrett, eine weitere Runde Männer würfelt (Abb. 8.77-8.78).

Auf dem zweiten Blatt der Saturnkinder (Abb. 8.7, 8.77-8.78) steht am linken Bildrand ein Palast. Er ist mit dem Wappen von Francesco Sforza, den Wappen der von ihm beherrschten Territorien bestückt sowie denen von Regionen und Auftraggebern, für die er siegreich gekämpft hatte. Von dem Gebäude aus wohnen, neben dem Herrscher und seiner Begleitung, auch zahlreiche Höflinge einer Enthauptung bei. Der Delinquent kniet im Büsserhemd vor den verummten Mitgliedern der Bruderschaft des guten Todes, der *Confraternità della buona morte*. Sie haben zum Zeichen der Hinrichtungsvollstreckung die schwarze Fahne aufgesteckt und halten dem Verurteilten ein Gnadenbild entgegen. Hinter diesem wartet bereits der Henker. In der üppigen Natur des Bildhintergrundes arbeiten Bauern. Ein Baum wird gefällt, wie in Serie A und B der Baldini-Stiche, und ein Schweinehirt zieht seines Weges. Dies gehört zur traditionellen Saturn-Ikonografie. Doch auch dort fallen mehrere Richtplätze mit Galgen und Rad auf, an denen Hingerichtete verwesen. Hinter der Hervorhebung der Bestrafungen steht die klare Aussage, dass Francesco Sforza an seinem Hof für Recht und Ordnung sorgt und Vergehen hart verfolgt.

Über Jupiter (Abb. 8.79-8.80) wird gesagt, dass er gutartig und der Planet der Tugend sei. Er bringe Mathematiker, Ärzte, Theologen, und Weise hervor und würde alle sanften Dinge sowie große

<sup>870</sup> siehe Tewes 2011, S. 134, Anm. 115.

Ehren begünstigen. Unter dem Planetengott sind drei Verkaufsstände zu sehen: für Obst und Gemüse, Getreide und Arzneimittel.<sup>871</sup> Das Bildfeld auf der Seite der Jupiterkinder ist geteilt. Während im Bildhintergrund eine Jagd stattfindet, was der traditionellen Ikonografie entspricht, schaut der Betrachter im Vordergrund in ein Gebäude mit zwei Kammern. Dort diskutieren Gelehrte, deren unterschiedliche kulturelle und religiöse Herkunft an ihren Kopfbedeckungen ablesbar ist. Auch hier erscheint der weiße Windhund als Teil des Geschehens. (Abb. 8.72). Mit den Jupiterbildern wird auf umfassende Modernisierungen Mailands und weitere Maßnahmen von Francesco Sforza verwiesen. Während seiner Regentschaft entwarf er ein effizientes Steuersystem, baute ein großes Krankenhaus, holte zahlreiche Künstler und Gelehrte aus vielen Nationen an seinen Hof.<sup>872</sup> Den Betrachter dieser Seiten möchte der Herzog offenbar wissen lassen, dass er sowohl für die lebensnotwendigen Dinge sorgt, aber auch die Wissenschaft und Kunst fördert.

Mars wird im Text als kriegesischer Motivator vorgestellt, der couragierte Geister für den Krieg entflammt und sie kampfstark macht. Der Text besagt, dass sie „*mal für dies, mal für das*“ brennen würden – nie wäre ihre Machtgier zu befriedigen, diese stiege konstant. Unter dem Planetengott sind verschiedene Truppen in perfekter Formation gezeigt (Abb. 8.82). Sie reiten bzw. marschieren in Richtung einer Stadt, haben vor deren Toren ihr Feldlager aufgeschlagen und bereiten offenbar die Eroberung vor. Auf der rechten Seite ist der Kampf quasi vorbei: Viele Kämpfer liegen – samt gegnerischer Fahne – niedergestreckt am Boden, der Sieger hält seine hingegen stolz in die Höhe (8.83). Diese Art der Interpretation ist neu. Durch die rasante Verbreitung der Blockbücher und Einzelblatt-Holzschnitte im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts hatte sich ein stabiler ikonografischer Kanon herausgebildet. Mars wurde dabei immer als schlechter Planet gewertet und seine Kinder als marodierende, mordende und brandschatzende Horden dargestellt. In der *De Sphaera* ist das jedoch anders: Im Sinne Francesco Sforzas, der seine Erfolge als Condotiere präsentieren wollte<sup>873</sup>, treten Marskinder hier also nicht als marodierende, mordende und brandschatzende Horden in Erscheinung, sondern als bestens strukturierte Truppen, die unter Führung ihres aristokratischen Herrschers in mustergültiger Formation eine Stadt einnehmen.

Auch die Umsetzung des Sonnengottes und seiner Kinder fällt aus dem Rahmen. Der Text von Ruhm und Ehre, die sie erringen, dem Tragen einer Krone der Weisheit und dem Feiern der Religion. Tatsächlich treiben die Sol-Kinder auf der linken Seite Sport (Abb. 8.84). Sie fechten, ringen, stoßen Steine und trainieren den Schwertkampf. Dies entspricht den bis dahin tradierten Tätigkeiten. Neu hinzu kommt hier der Kopfstand auf einem Tisch, der die Körperbeherrschung des Sonnenkindes demonstriert. Im oberen Bereich des zweiten Bildes (Abb. 8.85) hat sich die höfische Gesellschaft, nach Männern und Frauen getrennt, zum Gebet vor einem Altar versammelt. Dort knien auch ein Priester und sein junger Messdiener. Im unteren Bildteil ist ein Herrscher mit einigen Höflingen zu sehen. Auf den ersten Blick wirkt es, als ob die bewaffneten Männer, die sich vor seinem Thron postiert haben, ihm huldigen wollten, wie dies üblicherweise auf den Sonnenkinder-Darstellungen gezeigt ist. Doch auch hier gibt es eine auffällige Abweichung zur Tradition: Die Sonnenkinder bewachen den Regenten. Dies ist eine deutliche Anspielung auf Francesco

---

<sup>871</sup> Die Wahl Aufteilung der Verkaufsstände im unteren Teil der Darstellung zeigt eine Kenntnis des Gesundheitsregimes *Tacuinum Sanitatis*. Siehe hierzu beispielhaft Abb. 8.81.

<sup>872</sup> Schlamp 2013, S. 61.

<sup>873</sup> Francesco Sforza hatte für wechselnde Auftraggeber gekämpft, u.a. für den Herzog von Mailand, Filippo Maria Visconti, seinen späteren Schwiegervater, gegen Venedig, für Lucca gegen Florenz, dann für Venedig gegen Mailand, gegen und für den Kirchenstaat). Auf dem Höhepunkt seiner militärischen Macht starb der Schwiegervater und er selbst wurde zum Herzog von Mailand. Die dortigen Adligen waren nicht erbaut, sich einem Söldnerführer unterwerfen zu müssen und setzten 200.000 Dukaten für dessen Kopf aus. Doch Francesco Sforza belagerte die Stadt mit einem Riesenheer und eroberte sie. Schlamp 2013, S. 61.

Sforzas Macht und Erfolge als Condottiere: Seine Truppen halten sich fit und sind jederzeit bereit, um Regenten zu beschützen. Sie können diese aber auch festsetzen, wenn sie wollen.

Von der „anmutigen Venus“ wird gesagt, dass sie in ihrer Leidenschaft das Herz der Menschen entzünde, damit sie sängen, tanzten und das Fest der Liebe ersehnten. Dies würde sie mit sanftem Verlangen herbeiführen. Offenbar sind die ersten beiden Verse auf die höfische Liebe gemünzt und die letzten beiden auf sinnliche Freuden. Nach diesem Muster teilen sich auch die beiden *Planetenkinder*-Bilder auf. In der Miniatur unter der Venus genießen drei Paare und ein weiterer junger Mann die Musik eines Harfinisten und eines Lautespielers (Abb. 8.86). Sie flanieren plaudern, die Damen flechten Blumenkränze oder erfreuen sich an einer Rose. Auf der gegenüberliegenden Seite schaut der Betrachter in das Innere eines Gartens, der von einer rosafarbenen Mauer umschlossen ist (Abb. 8.87). Dort baden vier Paare, mehrere Musiker und Sänger unterhalten sie. Auf diesem Bild sind die Musik, das Trinken, Baden und die Liebe so gemeinschaftlich präsentiert, wie auf den germanischen Bearbeitungen des *Themas*. Die Darstellung der Venus orientiert sich an Edition 1 (siehe Kap. 6.2.1 und Abb. 6.13). Dies zeigt sich an der Darstellung der Attribute, der Schrittstellung und der Vertauschung der Tierkreiszeichen-Reihenfolge bei beiden Planetengöttinnen. Eigentlich hätte jeweils der Stier zuerst gezeigt werden und die Waage danach. Offenbar hat der Miniaturist der *De Sphaera* die Darstellung jedoch direkt von dem Holzschnitt übernommen. Auch bei den Venuskindern gibt es Motivübernahmen. Am linken unteren Bildrand sitzt jeweils ein küssendes Liebespaar, es gibt Blechbläser und Musiker mit einem Notenblatt, auch die badenden Paare sind bekannt. Eine Neuerung in der *De Sphaera* ist jedoch augenfällig platzierte Brunnen *all'antica*, der den schlichten Holzbottich ersetzt.<sup>874</sup> In manchen Untersuchungen ist dieser auch als Jungbrunnen bezeichnet.<sup>875</sup> Obwohl eine derartige Anspielung nicht ausgeschlossen werden kann, fehlt diesem Brunnen ein essentielles Element: alte Personen, die ihn nutzen und sich verjüngen.

Merkur wird als Planet der Vernunft vorgestellt, der einen großen Brunnen an Eloquenz und Subtilität sowie alle schönen Künste produziere und der Feind aller Eitelkeiten sei. In der Miniatur, direkt unter dem Planeten, sind jedoch keinerlei intellektuelle Tätigkeiten zu sehen. Mehrere Bauern mähen eine Wiese, so wie es dem Monatsbild August entsprechen würde (Abb. 8.88). Dies erscheint logisch, weil das Tierkreiszeichen Jungfrau (das Nachtzeichen des Merkurs, das hier fälschlich an erster Stelle gezeigt ist) im August beginnt. Auch die Darstellungen auf der rechten Seite haben kaum mit dem Text zu tun. Dort sind, in separaten, einzeln überdachten und U-förmig um einen Platz verteilten Häuschen einzelne Gewerke und Verkaufsstände präsentiert. Es gibt einen Plattner<sup>876</sup>, einen Uhrmacher, einen Schreiber, eine Gaststube, einen Maler, einen Bildhauer und einen Orgelbauer. In der Platzmitte brutzelt ein großer Drehspieß (Abb. 8.89). Auch auf dieser Darstellung ist der weiße Windhund auffallend und zugleich fester Teil des Geschehens.

Auf der letzten Planetenkinder-Doppelseite agieren der Mond und seine Kinder. Im Text steht, Luna begünstige ihre Kinder beim Fischen und Vogeljagen sowie beim Unterhalten anderer Menschen. Unter der Planetengöttin sind mehrere Schiffe mit geblähten Segeln und Seeleuten an Bord zu sehen (Abb. 8.90). Auf der gegenüberliegenden Seite finden sich Motive, die bereits aus der Basler Holzschnittserie (Edition 1) bekannt sind: zwei Fischer mit Netz, ein Vogelsteller, der Müller samt Esel und Mühle sowie ein Wanderarzt. Im Vordergrund würfeln mehrere Männer an einem Tisch. Zu ihren Füßen liegt der weiße Windhund von der Titelillustration (Abb. 8.91).

<sup>874</sup> Trottein 1993, S. 210.

<sup>875</sup> Vgl. Samek-Ludovici 1958, S. 44; Bowles 1983, S. 192.

<sup>876</sup> Plattner sind Schmiede, die sich auf die Herstellung von Rüstungen spezialisiert haben.



In dieser Serie kommt es zu einer verstärkten Kontamination der tradierten Ikonographie durch Motive, die explizit mit dem höfischen Auftraggeber in Verbindung stehen. Auf dem Marsbild, das üblicherweise unreflektierten Raub und Mord zeigt, wird diese sogar so stark verändert, dass das astrologische Konzept, das der *Planetenkinder*-Tradition zugrunde liegt, verfremdet wird. Grund hierfür ist das Bestreben des Mailänder Herzogs und Herrschers über die Lombardei, Francesco Sforza, seine Potenz als Condottiere, wie auch seine Herrschaft als „perfekter Fürst“<sup>877</sup> herauszustellen. Der weiße Windhund, der an entsprechenden relevanten Stellen gezeigt wird, steht als markantes Symbol dafür.

---

<sup>877</sup> Niccolò Macchiavelli über Francesco Sforza. Zit. nach Schlamp 2013, S. 61.

## 9 Politisches Instrument: Pintoricchios Planetenkinder-Zyklus für Papst Alexander VI. Borgia im Vatikan

Das Jahr 1492 ist als Jahr der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus in die Weltgeschichte eingegangen. Im selben Jahr fiel Granada, das letzte maurische Herrschaftsgebiet in Spanien. Damit endete dort die 700jährige muslimische Geschichte. In Rom wurde am 10. August 1492 ein neuer Papst gewählt. Vom künftigen Pontifex wurde die umgehende und resolute Lösung vielschichtiger Probleme erwartet: Belastend wirkten vor allem die starke Korruption des hohen römischen Klerus, Unruhen in vielen Teilen des Kirchenstaates und ständige Angriffe auf den Besitz des Heiligen Stuhls.<sup>878</sup> Der gerade verstorbene Papst Innozenz VIII. hatte einen vergeblichen Krieg gegen König Ferrante d'Aragon von Neapel geführt.<sup>879</sup> Und: Gefahr drohte von den Türken, die während der beiden vorangegangenen Pontifikate bereits mehrfach italienisches Festland betreten hatten.<sup>880</sup> Vor dem Konklave hatten sich die Kardinäle deshalb während einer Messe gegenseitig ermahnt, demjenigen die Tiara zu übergeben, der am besten für Frieden zwischen den christlichen Völkern Europas sorgen würde – damit sie gemeinsam stark gegen die Türken wären.<sup>881</sup>

Vor die Tür von Alt-St. Peter trat schließlich ein Mann, der bereits 35 Jahre lang Vizekanzler gewesen war. Während dieser Zeit hatte er großes diplomatisches Geschick und ein enormes Engagement bei Kreuzzugsplänen an den Tag gelegt. Dass sich der schon über 60 Jahre alte Spanier Rodrigo Borgia<sup>882</sup> gegen andere höchst ehrgeizige Kandidaten wie den späteren Papst Julius II. durchsetzen konnte, lag allerdings nicht nur an mit seiner Kompetenz. Im Konklave, das am 6. August 1492 begonnen hatte, blockierten sich die Anhänger beider Parteien, sodass auch nach dem dritten Wahlgang kein gültiges Ergebnis zustande gekommen war. Dies begünstigte die Kandidatur Rodrigo Borgias. Dieser war der mit Abstand reichste Kardinal und seine üppigen Geschenke sowie verführerischen Versprechungen sicherten ihm die nötige Zweidrittelmehrheit der Stimmen.<sup>883</sup>

---

<sup>878</sup> Der Vatikan erwog, alle Städte und Ländereien des Kirchenstaates unter seine direkte Obergewalt zu stellen. Vgl. Paal 1981, S. 189.

<sup>879</sup> Bei diesem Krieg waren viel Kirchenkapital verschwendet und die Lehensmänner der Kirche in der Folge stark belastet worden. Dadurch kam es zu Streitigkeiten unter den einflussreichen Familien Roms und der Campagna. Vgl. Soranzo 1950, S. 4.

<sup>880</sup> Paal 1981, S. 188.

<sup>881</sup> Der Originaltext der *capitolazioni elettorali* aus dem Jahr 1492 ist nicht erhalten. Der entsprechende Schriftsatz aus dem Jahr 1484 wird jedoch vollständig im Tagebuch des päpstlichen Zeremonienmeisters Burcardus wiedergegeben. Soranzo 1950, S. 15 geht davon aus, dass die Formulierungen in zumindest ähnlicher Form auch für 1492 übernommen wurden.

<sup>882</sup> Rodrigo Borja wurde Anfang der 1430er-Jahre im spanischen Játiva bei Valencia geboren, ab 1449 ist seine Anwesenheit in Italien nachweisbar. Poeschel 1999, S. 33. Nach dem Studium des kanonischen Rechts an der Universität von Bologna (Roo 1924, Bd. II, S. 66-69; Schüller-Piroli 1984, S. 87; Giorgio 1890, S. 159-195) italianisierte er seinen Familiennamen zu Borgia und nahm durch die Protektion seines Onkels Calixtus III. (Pontifikat von 1455 bis 1458) die Positionen als Kardinaldiakon (1456), Gouverneur der Mark Ancona (1456), Kommissar der päpstlichen Truppen in Italien (1457) und Vizekanzler der Römischen Kirche (1458) ein. Obwohl Calixtus III. auch andere Familienmitglieder förderte, protegierte er Rodrigo am meisten. Poeschel 1999, S. 34 nimmt sicher zu Recht an, dass er damit hohe Erwartungen bezüglich der Weiterführung eigener Ziele verband. Dazu gehörte hauptsächlich der entschlossene Kampf gegen die Türken, den der Neffe tatsächlich als Vizekanzler und während seines Pontifikats konsequent weiterführte und seinen Onkel sowie dessen Nachfolger Pius II. als Vorbilder benannte. Vgl. Alexander VI.: *Instructiones diverse vom 4. Juni 1497*, zit. nach Burcardus 1883/1885, II, Appendix, S. 673. Zur Kreuzzugspolitik von Calixtus III. vgl. Mallet 1969, S. 48.

<sup>883</sup> Zum Verlauf des Konklaves sowie den im Zusammenhang mit der Papstwahl Alexanders VI. erhobenen Simonievorwürfen siehe Infessura 1913, S. 261f.; Pastor 1895, S. 275-278. Entgegen Poeschel 1999, S. 39 wurde Borgia nicht einstimmig gewählt. Die Kardinäle Carafa, Costa, Piccolomini, della Rovere, Bassi und Cybo verweigerten ihm ihre Stimmen. Siehe Portigliotto 1978, S. 25f.

Die erste Amtshandlung eines neuen Pontifex ist traditionell die Namenswahl. Rodrigo Borgia entschied sich für den symbolträchtigen Namen Alexander VI. Das verweist auf Alexander den Großen.<sup>884</sup> Bereits im Spätmittelalter hatte dieser makedonische König (346-323 v. Chr.) zum Kreis der neun guten Helden gehört,<sup>885</sup> in Italien waren im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts zahlreiche volkssprachige literarische Werke über sein Leben entstanden.<sup>886</sup> Sie christianisieren Alexander den Großen weitgehend und stellen ihn als frommen, geradezu heiligen Wundertäter dar, welcher die Welt als Universalmonarch mit Recht und Frieden beglückt habe. Ende des 15. Jahrhunderts erreichte das Interesse an der Alexander-Sage seinen Höhepunkt. Wie zahlreiche Reden und Briefe belegen, die anlässlich von Borgias Papst-Krönung verfasst wurden, verstanden die zeitgenössischen Gelehrten, Kleriker und Regenten deshalb sofort, dass dessen Namenswahl die klare programmatische Ankündigung einer straffen Regierungsführung zugleich die Zielvorgabe war, sich – wie der unbesiegte antike Feldherr – die Völker des Orients zu unterwerfen.<sup>887</sup>

Am 26. August 1492 ritt Rodrigo Borgia quer durch Rom zu seiner Titularkirche *San Giovanni in Laterano*, wo die Krönung am Nachmittag stattfand. Entlang der Strecke waren zahlreiche Triumphbögen *all'antica* errichtet worden, die mit dem Wappentier der Borgia, dem Stier, geschmückt waren oder auf denen die Unbesiegbarkeit und Göttlichkeit des Papstes betont wurde.<sup>888</sup> Sie thematisierten die *Pax* oder *Pax aurea* bzw. betonten die Göttlichkeit des Papstes, wobei immer wieder die Verbindung zu dem gleichnamigen antiken Herrscher hergestellt wurde. Man verglich den Pontifex mit Jupiter<sup>889</sup> oder stellte ihn über den Imperator Julius Caesar.<sup>890</sup> Neben Huldigungen,

---

<sup>884</sup> Die Namenswahl unterstreicht das generelle Interesse des Papstes an der Antike. Während dessen Pontifikat begannen Ausgrabungen an der *Villa Hadriana* in Tivoli. Inzwischen verlorene Inschriften an der Decke des von Pintoricchio ausgemalten Palastes vor der Engelsburg stellten Bezüge zwischen römischen Imperatoren und dem Papst her und auf der *Piazza Navona* wurden mehrfach antike Triumphzüge nachgestellt. Vgl. Poeschel 1999, S. 40f. Zu den Grabungen in der *Villa Hadriana* unter Alexander VI. siehe Kähler 1950, S. 18; Aurigemma 1955, S. 62; Raeder 1983, S. 48.

<sup>885</sup> Hierbei handelt es sich um einen in der volkssprachigen Literatur beliebten Heldenkatalog, der für die Zeit des Alten Testaments, die griechisch-römische Antike und die christliche Zeit jeweils die drei größten Helden benannte. Zum Kanon der neun guten Helden vgl. Rauch/Täube 2001, passim; Rogge 1996, S. 319-343; Heckert 1996, S. 303-318.

<sup>886</sup> Grundlage war meist die um 1100 entstandene lateinische *Historia de preliis*. Als älteste vollständig erhaltene italienische Alexanderdichtung gilt die *Istoria Alexandri regis* von Domenico Scolaris aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Zur Entwicklung der Alexander-Literatur vgl. Börst/Finckh 1998, passim.

<sup>887</sup> Der Dichter und Humanist Angelo Poliziano erklärte in seiner Funktion als sienesischer Botschafter bei den Krönungsfeierlichkeiten, dass dem Papst Lob als dem wahren Alexander gebühre und dass er größer als sein antiker Vorgänger sei. Nicolas Tygrinus, Botschafter Luccas, ergänzte, dass es mehr gelte, der Herrscher Roms zu sein als derjenige von Makedonien. Vor allem erregte jedoch die in mehreren Auflagen gedruckte Rede des Gesandten von Savoyen, Pietro Cara, Aufsehen. Dieser äußerte die Hoffnung, dass der Papst als neuer Alexander den der Christenheit feindlichen Königen und Völkern entgegentreten werde. Er forderte ihn auf, die Kirchen zu vereinen und sich den Königen des Orients nach dem Vorbild seines Onkels Calixtus III. als wahrer Alexander zu zeigen. Auch außerhalb der Gratulationsreden wurde die Wahl des Papst-Namens als Verweis auf den berühmten antiken König und Eroberer verstanden. Im August 1492 schrieb Sigismund Gossinger, seit 1491 Student an der Sapienza, an den Humanisten Konrad Celtis: „*Pontifex summus modernus a cardinalium coetu electus Alexander Papa VI<sup>us</sup> nomen sibi delegens clarissima ac illustri animi sui ex magnanimitate Alexandrum magnum imitari proponens aggreditur facta pro magna Christianitatis totius consolatione*“. Zit. nach Rupprich, 1934, S. 60. Zu den Lobreden auf den Borgia-Papst anlässlich seiner Krönung vgl. Poliziano 1559, fol. 36<sup>r</sup>; Tygrinus 1559, fol. 37<sup>r</sup>; Cara 1493, fol. 78<sup>r</sup> und 80<sup>r</sup>; Hergemöller 1980, S. 157-162.

<sup>888</sup> Der ausführlichste Bericht der Krönungsfeierlichkeiten findet sich bei Corio 1503, Pars VII. Bei den Festapparaturen ging es weniger um die Wiedergabe eines spezifischen Triumphbogens (z.B. des Konstantinsbogens), als vielmehr um dessen Eigenschaft als Ehrenpfote und Inbegriff des Römertums. Zu den Triumphbögen für Alexander VI. und den Versen, die anlässlich seiner Krönung verfasst wurden vgl. Menotti 1917, Appendix Ia-c, S. 384.

<sup>889</sup> „*Prisca novis caedant; rerum nunc aureus est: invictoque Jovi est cura primus bonor.*“ Siehe Paal 1981, S. 178.

<sup>890</sup> „*Cesare magna fuit; nunc Roma est maxima; sextus regnat Alexander: ille vir, iste deus.*“ Siehe Paal 1981, S. 176. Die hier auffallend nachdrückliche Betonung Roms setzte sich auf einem anderen Triumphbogen fort. Dort war eine

die die päpstliche Kraft und Intelligenz lobten<sup>891</sup>, wurde Borgia immer wieder aufgefordert, der Christenheit Frieden zu bringen.<sup>892</sup> Er solle als Hirte über seine Herde wachen, zukünftiges Unglück voraussagen, Feinde abwehren sowie die christlichen Fürsten aussöhnen und vereinen.<sup>893</sup>

Doch zunächst hatte der neue Stellvertreter Gottes auf Erden ein sehr weltliches Problem: Er brauchte eine neue Wohnung im Vatikanischen Palast – und entschied sich für Nordtrakt des Gebäudekomplexes (Abb. 9.1).<sup>894</sup> Im zweiten Obergeschoss residierte sein Sohn Cesare<sup>895</sup>, außerdem wurde dort eine Familienkapelle angelegt.<sup>896</sup> Direkt darunter, im *piano nobile*, richtete sich Alexander VI. ein. Zum offiziellen Teil dieser Etage, der sich im Gebäudeflügel aus dem 13. und 14. Jahrhundert befindet, gehören die *Sala dei Paramenti*, die *Galleria* und die *Sala dei Pontifici*.<sup>897</sup>

Im 1450 unter Nikolaus V. begonnenen Trakt zwischen dem heutigen *Cortile del Belvedere* und *Cortile del Papagallo* entstanden die Räume der Papstwohnung. Das nach seinem ersten Bewohner benannte Appartamento Borgia (Abb. 9.2) umfasst fünf Haupt- und drei Nebenräume. Drei etwa gleich große Säle<sup>898</sup>, die der päpstliche Zeremonienmeister Johannes Burcardus in seinem Tagebuch als „gebeime Kammern“ (*camere segrete*) bezeichnet, entsprechen den heutigen *Sala dei Misteri*, *Sala dei Santi* und *Sala delle Arti liberali*. Sie tragen Doppelkreuzgratgewölbe. Aus deren Bogenansätzen entstehen bis nahezu zur halben Wandhöhe herabreichende Lünetten, die als Bildfelder fungieren. Das so genannte *Cubiculum* (Schlafzimmer), die *Stufetta* (Badezimmer) und die *Stanza del tesoro* (Schatzkammer) schließen sich als Nebenräume fast rechtwinklig an die *Sala delle Arti liberali* an.<sup>899</sup> Der Papst ließ alle Säle umfangreich aus- und umbauen.<sup>900</sup> Außerdem wurde im Nordwesten der

---

Personifikation der *Roma* angebracht, zu deren Füßen die Weltkugel und eine Tiara lagen. Mit dem beigegebenen Text „*ed un bue che pascera*“ wurde sogar direkt auf die Person des Borgia-Papstes angespielt. Vgl. Menotti, 1917, Anhang S. 384b. Rom, dem Vatikan und Alexander VI. lag also die Welt zu Füßen, von ihnen war Freigebigkeit, Gerechtigkeit, Keuschheit, Barmherzigkeit und eine blühende Zukunft zu erwarten. Vgl. Batllori 1968, S. 591.

<sup>891</sup> „*Alexandro invictissimo, Alexandro Sapientissimo, Alexandro Magnificentissimo, Alexandro in omnibus maximo, honor et gloria.*“ Siehe Paal 1981, S. 178

<sup>892</sup> Spinula 1559, fol. 24<sup>v</sup>.

<sup>893</sup> Maino 1559, fol. 28<sup>v</sup>.

<sup>894</sup> Bereits als Kardinal hatte Borgia einen der prunkvollsten Paläste Roms bewohnt. Ein Brief des Kardinals Ascanio Sforza vom 22.10.1484 an seinen Bruder Ludovico, den Regenten von Mailand, beschreibt die Inneneinrichtung dieses kostbar ausgestatteten Gebäudes und belegt nicht nur Rodrigo Borgia Vorliebe für eine prunkvolle Ausstattung, sondern auch, dass die einzelnen prächtigen Gegenstände bis ins Detail aufeinander abgestimmt waren. Vgl. Pastor 1889, Bd. III, S. 281 und 876, Anm. 7 sowie Anhang Nr. 2. Der Humanist und päpstliche Sekretär Gaspare Veronese lobt den Palast ca. 1465 als einen reich geschmückten Bau, der zu den herausragendsten Palästen Italiens gehöre. Vgl. Veronese 1904, S. 38. Nach seiner Wahl zum Papst schenkte Alexander VI. dieses Gebäude dem Kardinal Ascanio Sforza, den er zugleich zum Vizekanzler ernannte. Vgl. Pastor 1889, Bd. III, Anhang Nr. 13, S. 882. Es trägt heute den Namen „Sforza-Cesarini“.

<sup>895</sup> Burcardus 1883-1885, Bd. III, S. 78.

<sup>896</sup> Pastor 1889, Bd. III, S. 644. Bei diesem Raum handelt es sich um die heutige *Sala dell' Immacolata*.

<sup>897</sup> Gelegentlich wird die *Sala dei Pontifici*, ein vor dem eigentlichen Appartamento gelegener großer Zeremonialraum, zum Appartamento Borgia gezählt. Allerdings hatte dieser Raum einen offiziellen Charakter und war bereits vor dem Pontifikat Alexanders VI. mit Portraits früherer Päpste ausgemalt worden. Borgia ließ keine künstlerischen Veränderungen vornehmen. Nachdem im Sommer 1500 die Decke des Saales eingestürzt war, während er darunter auf seinem Thron saß, wurden lediglich die beschädigten Wandstellen mit Vorhängen abgehängt. Erst unter Papst Leo X. malten Giovanni da Udine und Perin del Vaga den Saal der Päpste neu aus. Vgl. Steinmann 1898, S. 46.

<sup>898</sup> Diese Räume wurden unter Nikolaus V. (1447-1455) auf den Fundamenten des Palastes von Nikolaus III. erbaut, die Arbeiten waren 1454 beendet. Zur Baugeschichte vgl. Redig de Campos 1967, S. 35.

<sup>899</sup> Ehrle/Stevenson 1897, S. 20.

<sup>900</sup> Alle Räume wurden mit marmornen Türen, Fenstersimsen und Kaminen sowie Marmor- und Stuckfriesen versehen. Wer die bildhauerischen Arbeiten ausführte und in welchem Zeitrahmen diese erfolgten, lässt sich nicht belegen, weil bislang kein entsprechender Kontrakt gefunden wurde. Vasari 1878, Bd. IV, S. 260, gibt an, dass Pietro Torrigiano in seiner Jugend für Alexander VI. in der *Torre Borgia* „mit anderen Meistern zusammen viele Stuckarbeiten“ vornahm. Schmarsow 1883, S. 18-32 schlägt Andrea da Bregno vor. Siehe hierzu auch Ehrle/Stevenson 1897, S. 54f.

nach ihm benannte Borgia-Turm errichtet (Abb. 9.3).<sup>901</sup> Dort entstanden im ersten Obergeschoss zwei weitere Säle, die durch ein etwas höheres Bodenniveau von den übrigen Wohnräumen separiert sind.<sup>902</sup> Mit der Ausmalung beauftragte Alexander VI. den umbrischen Maler Pintoricchio. Dieser begann zwischen Weihnachten 1492 und März 1493 mit der Arbeit.<sup>903</sup> Die im Folgenden zu untersuchende *Sala delle Sibille* wurde zwischen Mitte Dezember 1493 und Mitte Dezember 1494 als letzter Raum ausgestaltet.<sup>904</sup> Pintoricchio signierte allein im *Appartamento Borgia*, doch die Zeitspanne von ca. zwei Jahren für die Planung und Ausmalung der Räume setzt einen hohen Werkstattanteil voraus.<sup>905</sup> Eine Verwendung von Kartons wurde bisher abgelehnt<sup>906</sup>, ist jedoch angesichts der gravierenden Ähnlichkeit vieler Figuren vor auszusetzen.<sup>907</sup> Zuschreibungsfragen bleiben trotz zahlreicher stilkritischer Forschungen noch ungeklärt.<sup>908</sup>

Das umfangreiche Bildprogramm weist an vielen Stellen persönliche Bezüge zu Alexander VI. auf und verherrlicht ihn. Ein Raum ist jedoch besonders ungewöhnlich. Denn dort sind an der Decke verschiedene Arten paganer Prophezeiungen zu sehen. Dabei handelt es sich um Sibyllen, alttestamentliche Propheten und die Planeten mit ihren Kindern. Das Ungewöhnliche daran ist, dass diese Fresken mitten im Zentrum des Christentums realisiert wurden.

## 9.1 Das Bildprogramm des Appartamento Borgia

Zur Bedeutungsbestimmung der *Planetenkinder*-Fresken in der *Sala delle Sibille* ist es erforderlich, zunächst einen generellen Überblick über das gesamte Bildprogramm des *Appartamento Borgia* zu geben. Dabei handelt es sich mit 86 Bildfeldern, davon 44 großformatige Lünetten mit lebensgroßen Figuren, um eines der umfangreichsten malerischen Programme des Quattrocento. Im ersten Raum, der *Sala dei Misteri* sind sieben Szenen des Christus- und Marienlebens sowie Medaillons mit Darstellungen von Propheten und Königen präsentiert. In der Lünettenzone der angrenzenden *Sala dei Santi* werden Szenen aus den Viten verschiedener Heiliger geschildert. Oktogonale Bildfelder auf dem Gurtbogen zeigen Szenen aus dem Io-Mythos, der sich in den Kreuzgewölben mit Darstellungen aus dem Leben der Isis und des Osiris fortsetzt.<sup>909</sup>

---

<sup>901</sup>Zur Baugeschichte und Ausstattung des Turmes vgl. Ehrle/Stevenson 1897, S. 29-31; Ackerman 1949-1951, S. 247-265; dort S. 250, Anm. 7 und 8) und auch die Literatur zur Ansicht des Turmes am Ende des 15. Jahrhunderts.

<sup>902</sup> Beide Räume haben statt eines Kreuzgrat- ein Spiegelgewölbe. Dennoch ließ Alexander VI. auch dort spitz zulaufende Lünetten anbringen. Diese wären architektonisch nicht nötig, schaffen aber klar begrenzte Wandfelder für Malereien.

<sup>903</sup> Eine Einführung zu Pintoricchio und seiner Werkstatt sowie eine umfangreiche Bibliografie gibt Klingner 2010, S. 13-15.

<sup>904</sup> Zur Datierung der Ausmalung des *Appartamento Borgia* und insbesondere der *Sala delle Sibille* siehe Klingner 2010, S.17-21.

<sup>905</sup> Im Rahmen der zwischen 2002 und 2006 erfolgten jüngsten Restaurierung der Fresken der *Sala dei Misteri* ist erstmals die im *Appartamento Borgia* verwendete Maltechnik untersucht und dabei festgestellt worden, dass jeweils mindestens zwei Mitarbeiter an einem Bildfeld arbeiteten. Vgl. Comunicato della stampa vom 27.4.2006; Salviucci Isolera 2006, S. 285-288. Seit 2008 fanden erneut Restaurationsarbeiten im Appartamento Borgia statt.

<sup>906</sup> Poeschel 1999, S. 61.

<sup>907</sup> Klingner 2010, S. 15f. sowie hierin Abb. 41.54.

<sup>908</sup> Zusammenfassung der bisherigen Thesen bei Klingner 2010, S. 16, Anm. 73.

<sup>909</sup> In das dekorative Gerüst dieser Schilderungen sind Darstellungen von David mit Goliath, Judith mit Holofernes sowie Neptun und Herkules eingefügt.

In der *Sala delle Arti Liberali* sind die Künste des Triviums und des Quadriviums<sup>910</sup> und Szenen zum Thema der Gerechtigkeit gezeigt. Die beiden *camerini* sind von der *Sala delle Arti Liberali* aus erreichbar, jedoch nicht für die Öffentlichkeit zugänglich.<sup>911</sup> Das Bildprogramm des ersten Turmzimmers, der *Sala del Credo*, stellt die zwölf Apostel als Träger der zwölf Artikel des Glaubensbekenntnisses dar. In einer typologischen Erweiterung stehen ihnen ebenso viele Propheten gegenüber. Deren Verse entsprechen den Artikeln des Credo.<sup>912</sup> Ein Bildfeld an der Decke zeigt die Jahreszahl MCCCCLXXXIII (Abb. 9.4).

Die in sich abgeschlossenen Programme der bisher beschriebenen Räume geben – mit Ausnahme der Deckenthematik in der *Sala dei Santi* (Geschichte von Io-Isis und Isis-Osiris) – Grundelemente des Glaubens wieder: ein Programm der Kirchenfeste, eine Reihe biblischer und frühchristlicher Heiliger, je zwölf Apostel und Propheten; hinzu kommen die sieben freien Künste. Eine Verbindung dieser dargestellten Themenkreise war Ende des 15. Jahrhunderts innerhalb der Freskenzyklen Italiens eine wegweisende Neuerung – wenngleich ihr inhaltlicher Zusammenhang bislang unterschiedlich bewertet wurde.<sup>913</sup> Dass eine derart aufwendige Dekoration in nicht unerheblichem Maße der Selbstdarstellung des regierenden Papstes diente<sup>914</sup>, war ebenfalls ein Novum – wie auch die Darstellung eines alttestamentlichen und zweier paganer Themenkreise im zweiten Turmzimmer, dessen Ausmalung zwischen dem 18.12.1492 und dem 18.12.1494 erfolgte.<sup>915</sup>

## 9.2 Die *Sala delle Sibille*

In der *Sala delle Sibille* (Abb. 9.5-9.8) erreichte Alexanders Selbstdarstellung einen weiteren Höhepunkt. Die Wandflächen des Raumes sind mit einer ornamentalen Freskierung gestaltet. In jede der darüber liegenden drei Stichkappen pro Wandseite wurde ein Lünettenfeld eingeschrieben, das immer paarweise eine Sibylle und einen alttestamentarischen Propheten als Halbfigur zeigt. Jede dieser 24 Figuren hält ein schwungvoll flatterndes Schriftband in den Händen, das in schwarzer Schrift eine sibyllinische Weissagung bzw. einen prophetischen alttestamentlichen Vers zeigt. Rote Schrift kennzeichnet dabei den Namen der Verkünder.<sup>916</sup> (Abb. 9.9).

---

<sup>910</sup> Auch hier gibt es oktagonale Medaillon-Felder auf dem Gurtbogen, die jedoch erst im 16. Jahrhundert entstanden sind.

<sup>911</sup> Die erste Kammer, das *cubiculum*, hat eine reich vergoldete Holzdecke mit auf Konsolen ruhenden starken Balken und ist mit alternierenden Darstellungen von Stier und Rosette sowie Borgia-Emblemen verziert. Die ursprüngliche Wandbemalung ist nur fragmentarisch erhalten.

<sup>912</sup> Das Glaubensbekenntnis soll beim Abschied der Apostel entstanden sein und die Einheit der Lehre in aller Welt garantieren. Dieser apostolische Gedanke liegt dem Papsttum zugrunde und wurde auch von Alexander VI. vertreten. Vgl. Paal 1981, S. 133.

<sup>913</sup> Saxl 1957, S. 177, konstatiert eine mittelalterlich-encyklopädische Tradition. Cieri Via 1985, S. 104 sowie dies. 1989, S. 185, 195 sieht neben dieser eine Programmfunktion als eschatologischen Weg von der Sühne zur Erlösung durch Christus. Poeschel 1999, S. 240-248, schließt beides aus und schlägt vor, dass das gesamte Bildprogramm unter Bezugnahme auf christliche Tradition und die Antike von der politischen Zielsetzung Alexanders VI. durchzogen wird.

<sup>914</sup> Alexander VI. veranlasste die Anbringung seines Familien- und Papstwappens (vor allem aber seines Wappentieres, dem Stier) in zahllosen Varianten. Darüber hinaus ließ er sich selbst, nähere Verwandte und bedeutende Persönlichkeiten des päpstlichen Hofes darstellen. Diese wurden bislang zwar keineswegs überzeugend identifiziert, einige sehr individuelle Darstellungen dürfen jedoch als Portraits gelten. Vgl. Paal 1981, S. 212f.; Poeschel 1999, S. 260.

<sup>915</sup> Vgl. Klingner 2010, S. 20f. Eine Kartusche in der *Sala delle Sibille* nennt die beiden ersten Ziffern der Jahreszahl. Diese war bis zur letzten Restaurierung noch als 1474 zu lesen. Dabei handelt es sich offenbar um einen Schreibfehler, die Zahl muss richtig 1494 lauten (Abb. 9.12, 9.13).

<sup>916</sup> Zu den Sprüchen der Sibyllen und Propheten vgl. Ehrle/Stevenson 1897, S. 73; Paal 1981, S. 138-142; Poeschel 1999, S. 226 und 230.



Die Flächen zwischen den Lünetten nehmen acht oktagonale Felder ein. Sie präsentieren die sieben klassischen Planetengötter Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Merkur sowie die beiden Lichter Sonne und Mond mit ihren zugehörigen Tierkreiszeichen und Kindern. Im achten Bildfeld ist eine Armillarsphäre<sup>917</sup> gezeigt. Die Fresken werden von jeweils unterschiedlich formulierten grotesken Fabelwesen auf blauem Grund flankiert, die auf „ihr“ Bild zuzuschweben scheinen und für dieses ein symmetrisch rahmendes Paar bilden. In jedem Eck-Zwickel der Lünettenzone sind zwei runde Bildfelder mit antikisierenden Opferszenen zu sehen, deren Rahmen illusionistische Plastizität besitzen und sie zu Tondi werden lassen (Abb. 9.10). Zwei im mittleren Zwickel der Längsseiten aufgemalte Tondi zeigen die aragonesische Doppelkrone, die beiden Kreisfelder im mittleren Zwickel der Stirnseiten das päpstliche Wappen (Abb. 9.11). Die umschließenden Flächen sind mit Grotesken auf goldfarbenem Grund geschmückt, dort ist u.a. eine Tafel mit der Aufschrift „A.P.M.VI.“ (Alexander Pontifex Maximus VI.) eingefügt (siehe Abb. 9.12-9.13). Die Mitte des Spiegelgewölbes mit Kassetten-Stuckdecke bildet das Borgia-Wappen (Abb. 9.14). Zur Funktion der *Sala delle Sibille* sind keine verlässlichen Quellen erhalten.<sup>918</sup>

### 9.3 Nutzung und Restaurierungen des Appartamento Borgia

Alexander VI. bewohnte das Appartamento Borgia bis zu seinem Tod im August 1503. Auch sein Nachfolger Julius II. nutzte es kurzfristig als päpstliche Unterkunft, zog 1507 jedoch in einen Stock höher gelegene Säle um. Danach verfielen die Räume<sup>919</sup>, bis sie nach 1816 als Lager für Kunstgegenstände und Bibliothek dienten.<sup>920</sup> 1889 beauftragte Leo XIII. (Pontifikat 1878-1903) eine bis 1897 andauernde grundlegende Restaurierung der Zimmer, die den ursprünglichen Zustand der Räume wiederherstellen sollte.<sup>921</sup> Nicht sicher feststellbar ist, wie stark die *Planetenkinder*-Fresken dabei verändert worden sind.

Bei der aktuellsten abgeschlossenen Restaurierung, zwischen September 1971 und Januar 1973, wurden alle Räume – einschließlich der *Sala dei Pontifici* und eines *camerino* – einer Überarbeitung unterzogen, die Übermalungen der vorherigen Restaurierung abgenommen und sämtliche Wände

---

<sup>917</sup> Die Armillarsphäre (lateinisch *armillaris*: Reifen/Ring) und griechisch *sphaira*: Kugel) ist neben dem Astrolabium und dem Jakobsstab seit dem Mittelalter das Attribut der Astrologie. Das astronomische Instrument war bereits in der Antike bekannt, Ptolemäus beschreibt dessen Bau in Kap. 5,1 seines „*Almagest*“. Es dient der Messung von Himmelskoordinaten sowie der Veranschaulichung diverser astronomischer Sachverhalte, z.B. von Bewegungen der Himmelskörper, der Entstehung von Jahreszeiten, der an einem beliebigen Tag erreichten Sonnenhöhe oder der Dauer von Tag und Nacht. Bis zur Erfindung des Fernrohres war die Armillarsphäre wichtigstes Beobachtungsinstrument des nächtlichen Himmels. Das Gerät besteht aus mehreren gegeneinander drehbaren Metallringen, welche in ein Gestell montiert sind und insgesamt die Form einer Kugel bilden. Der gedachte Beobachter befindet sich im Mittelpunkt der Kugel. Bei der in der *Sala delle Sibille* dargestellten Armillarsphäre, die das geozentrische Weltbild repräsentiert, wird in deren Zentrum die Erde angenommen. Vgl. Nolte 1922, S. 1-8; Allmayer-Beck 1997, S. 14, 24.

<sup>918</sup> Pastor 1895, Bd. III, 1895, S. 644; Cieri Via 1985, S. 81f. und Poeschel 1999, S. 186 halten die *Sala delle Sibille* für das Schlafzimmer des Papstes. Paal 1981, S. 170f., vermutet, dass sich hier das Arbeitszimmer Alexanders VI. befand. Vorschläge zur Nutzung der übrigen Räume bieten Ehrle/Stevenson 1897, S. 26-28.

<sup>919</sup> Ricci beschreibt viele Nagellöcher, abgewetzte Wandstellen sowie Namen und Daten, die bereits zwischen 1522 und 1529 auf die Wände gekritzelt wurden. Ricci 1953, S. 143. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts dienten die Räume Kardinälen während der Konklaven als Unterkunft. Mitte des 18. Jahrhunderts sollen dort niedere Palastbeamten während der Heiligen Woche ihre Mahlzeiten eingenommen haben. Vgl. Paal 1979, S. 15.

<sup>920</sup> Zur Verbesserung der Lichtverhältnisse vergrößerte man im Zuge dieser Arbeiten die Fensteröffnungen, entfernte Marmorkreuze und Eisengitter. Siehe Ricci 1953, S. 143.

<sup>921</sup> [...] „*di rimettere possibilmente ogni cosa al suo stato primiero*“ Ehrle/Stevenson 1897, S. 29; Redig de Campos 1949, S. 35-37. Putz und Stuckdekorationen, die sich von den Wänden gelöst hatten, wurden fixiert, die Fresken von Staub und sonstigen Verschmutzungen befreit. Viele Bildflächen erhielten starke Übermalungen, die Wände der *Sala dei Misteri* und *Sala delle Arti Liberali* großflächige Überarbeitungen.



mit einem hellen unifarbenen Stoff verkleidet.<sup>922</sup> Die Dokumentation erfolgte sporadisch; weder existiert eine vollständige fotografische Bestandsaufnahme vor Beginn der Korrekturen, noch eine detaillierte Schilderung der vorgenommenen Maßnahmen.<sup>923</sup> Die Restaurierungsarbeiten zwischen 1971 und 1973 wurden bereits umfassend beschrieben<sup>924</sup>, daher soll an dieser Stelle lediglich auf die bislang unbeachtete gebliebene *Sala delle Sibille* eingegangen werden. Dort wurden im Restaurationsverlauf die Lünetten, Oktogone und Tondi gereinigt, gekittet sowie deren Farbigkeit reduziert<sup>925</sup> und neben dem Staub auch ein Teil des ursprünglichen Farbauftrags entfernt. Eine male- rische Rekonstruktion der Figuren erfolgte nicht. Fotos der *Planetenkinder*-Fresken vor, während und nach den Restaurierungsarbeiten belegen, dass durch die Reinigungs- und Konservierungs- maßnahmen weitere wertvolle Bilddetails verloren gegangen sind (Abb. 9.15-9.18). Dies macht es erforderlich, bei der Untersuchung der *Planetenkinder*-Fresken neben aktuellem Fotomaterial die einzige zuvor erfolgte umfassende Foto-Dokumentation der Wandflächen aus dem Jahr 1890 er- gänzend hinzuzuziehen.<sup>926</sup>

## 9.4 Warum beauftragt ein Papst astrologische Fresken?

Was veranlasste Alexander VI., ausgerechnet im Zentrum des Christentums, im apostolischen Pa- last, Bildwerke astrologischer Thematik zu beauftragen und dafür Darstellungen der *Planetenkinder* zu wählen? Während seiner Amtszeit als Vizekanzler hatte er bereits die Dienste zahlreicher As- trologen in Anspruch genommen und darüber hinaus Mystiker wie Beata Colomba da Rieti kon- sultiert.<sup>927</sup> In seinem früheren Kardinalspalast gab es sogar ein Sternen-Zimmer (*camera stellata*).<sup>928</sup> Während seines Pontifikats arbeiteten mehrere Astrologen für ihn.<sup>929</sup> Deren Aussagen, sei es zur

---

<sup>922</sup> Die Neutralisierung der Wandflächen wurde nicht nur wegen deren starker Beschädigungen vorgenommen, son- dern auch, um für die seit 1973 im *Appartamento Borgia* präsentierte vatikanische Sammlung moderner Kunst ein neutraleres Ambiente zu schaffen. Vgl. Paal 1981, S. 16.

<sup>923</sup> Die Restaurierung führte die *Soprintendenza di Milano* unter Leitung von Ottemi della Rotta aus. Della Rottas Res- taurierungsbericht besteht aus einem maschinenschriftlichen Text und einem Fototeil, der Dias und Schwarz- weiß-Abbildungen während und nach den Restaurierungsarbeiten beinhaltet. Dank Fabrizio Cosimo von den Res- taurierungswerkstätten der Vatikanischen Museen war es möglich, das einzige Exemplar dieses Berichtes einzuse- hen. Prof. Dr. Arnold Nesselrath ermöglichte die Kopie einiger Fotos aus dem *Archivio Fotografico del Vaticano*.

<sup>924</sup> Paal 1981, S. 19-23; Poeschel 1999, S. 55f.

<sup>925</sup> Der leitende Restaurator stellte in seinem Bericht fest, dass er den Hauptteil der dortigen Fresken übermalt vor- fand. Mit dieser Maßnahme waren seiner Meinung nach Feuchtigkeitsschäden überdeckt worden, die durch „Jahr- hunderte langes Wassertropfen“, aber auch durch einen Wasserschaden im Zuge von zwanzig bis dreißig Jahre zurück- liegenden Fußbodenarbeiten in den darüber liegenden Raffael-Stanzen entstanden waren. Della Rotta 1973, S. 12. Abschrift und Übersetzung des Restaurationsberichtes siehe Anhang. Wenn die Tempera-Übermalung zu stark mit dem Untergrund verklebt war, wurde ein Teil der Schichten abgetragen, die jeweilige Zone mit einem Fixativ bestäubt, der Grund gespachtelt und mit einer Lückenfarbe ausgefüllt.

<sup>926</sup> Das römische Fotoatelier Anderson hatte ca. 1890 eine umfassende Dokumentation des *Appartamento Borgia* vor- genommen. Sämtliche Negative und Abzüge gelangten ca. 1960 in den Besitz des Grafen Vittorio Cini und wurde mit den Beständen der Firmen ‚Fratelli Alinari‘ und ‚Brogi‘ in Florenz zum *Archivio Alinari* vereinigt, in dem nun einige originale Glas-Bildträger aus der *Sala delle Sibille* lagern.

<sup>927</sup> Minois 2002, S. 348; Boll [1903] 1967, S. 434-439. Zu Beata Colomba da Rieti vgl. Sauser 1991, S. 375f.

<sup>928</sup> Von diesem Raum ist weder eine Beschreibung noch der Name des ausführenden Künstlers überliefert, wohl aber die Notiz des Notars Camillo Beneimbene, der darin den Ehevertrag zwischen Giulia Farnese, der späteren Geliebten Alexanders VI., und Ursinus Orsini ausgehandelt hatte: „*Actum in dominibus prefati Rmi D. Vicecancellari in cam. stellarum presente ipso Rmo [...]*“. Vgl. Gregorovius 1874, Anhang, S. 10.

<sup>929</sup> In der Gratulationsrede nach Borgias Wahl zum Papst berief sich der Botschafter Antonius Manilius auf astrolo- gische Konstellationen. Siehe Manilius 1559, fol. 66<sup>r/v</sup>. Spätestens ab 1493 stand Bonetus de Latis in päpstlichem Dienst. Der in Frankreich verfolgte Jude wurde von Alexander VI. sogar zum Leibarzt und Hofastrologen erho- ben und blieb auch unter den Päpsten Julius II. und Leo X. im Amt. Er erstellte Voraussagen für Alexander VI. sowie Cesare Borgia und schrieb dem Pontifex ein Prognostikon für das Jahr 1493. Latis 1493. Lorenz Beheim

Präsentation seines Pontifikats als Werk göttlicher Vorsehung, zum Verlauf bestimmter Amtsjahre oder der voraussichtlichen Dauer seiner Regentschaft, nutzte er gezielt.<sup>930</sup>

Zur Funktionalisierung der Prognosen und Darstellung seines Geltungsanspruches im Vatikan boten sich *Planetenkinder*-Darstellungen geradezu an: Ihre Bedeutung wurde von den Besuchern seines Apartments, die in der Regel über ein Mindestmaß an astrologischem Wissen verfügten, sofort verstanden. Außerdem boten sie die Möglichkeit, Propaganda äußerst geschickt in diesen, Ende des 15. Jahrhunderts hochpopulären, Bildtyp zu integrieren.

## 9.5 Die Planetenkinder-Fresken in der *Sala delle Sibille*

Während das *Appartamento Borgia* wiederholt Gegenstand intensiver kunsthistorischer Untersuchungen war,<sup>931</sup> fand der *Planetenkinder*-Zyklus bisher nur wenig Beachtung. Ein Grund hierfür könnte neben der Positionierung der Fresken in erheblicher Raumhöhe im schlechten Zustand der Bildwerke liegen. Dieser erlaubt kaum, wesentliche Details zu untersuchen.

In hochgestreckt oktagonalen Bildfeldern an der Decke der *Sala delle Sibille* sind die sieben klassischen Planetengötter mit den ihnen zugehörigen Tierkreiszeichen und Kindern gezeigt. Dabei bleibt das jeweils obere Drittel den auf Triumphwagen fahrenden Göttern vorbehalten, welche den Himmel von links nach rechts durchqueren. Eine Ausnahme bildet die frontal dargestellte Venus. Alle Gefährte werden von goldfarbenen Symbolen ihrer Tierkreiszeichen flankiert. In den unteren Bildhälften sind Menschengruppen bei Tätigkeiten dargestellt, die ihrem jeweiligen Typ entsprechen. Das achte Bildfeld präsentiert die Astrologie. Anders als in der *Sala delle arti liberali* (9.19) wird die Sternwissenschaft jedoch nicht mittels einer Personifizierung, sondern durch eine Armillarsphäre dargestellt, unter der sich Astrologen versammelt haben. Unterhalb der acht Oktogone nennen Kartuschen in italienischer Sprache die Planetennamen.

Im Gegenuhrzeigersinn folgen die Felder von Saturn, Jupiter, Mars, Apollo, Venus, Merkur und Luna aufeinander. Mehrfach wurde angenommen, dass diese Reihenfolge der Planeten durch ihre Entfernung von der Erde bestimmt sei.<sup>932</sup> Stattdessen ist hier die von Ptolemäus im Tetrabiblos

---

und Gaspare Torella erarbeiteten nachweislich astrologische Berechnungen für Cesare Borgia. Vgl. Reicke 1940, S. 539. Zu Torellas astrologischer Tätigkeit im Auftrag des Borgia-Sohnes vgl. Renazzi 1803/1804, Band II, S. 228.

<sup>930</sup> Noch 1501 berichtete Carlo Canale, der Ehemann von Alexanders VI. ehemaliger Geliebter und Mutter von vier seiner Kinder, Vanozza Cattanei, in einer Depesche über die Verbindungen des Papstes zu Astrologen: „Das neunte Jahr des Pontifikats des jetzigen Papstes hat begonnen, welcher sich über die Astrologen belustigt und ihnen sagt, er habe noch weitere neun Jahre zu leben. Einer hat ihm gesagt, dass das sein könne, aber mit Schwierigkeiten im Amt. Darauf sagte ihm der Papst, und er hat dies in der Vergangenheit schon viele Male gesagt, dass ihm 18 Jahre im Amt vorbestimmt seien und dass derjenige, der ihm vorausgesagt habe, dass er Papst werden würde, ihm dies bestätigt habe und auch, dass er einen seiner Söhne zum König machen müsse.“ Canale, Carlo: *Dispaccio vom 15. August 1500*, bei Luzio 1914, S. 521. Übersetzung nach Poeschel 1999, S. 198. Aus dem Schriftstück geht weder hervor, welcher Astrologe Alexander VI. diese Prognose gestellt noch wer ihm dies geweissagt hatte. Letztere Prophezeiung fügt sich aber blendend in die Reihe der Pontifikats-Vorhersagen für seine Vorgänger, wie z.B. Nikolaus V., Calixtus III. oder Sixtus IV. ein. Der Borgia-Papst nutzte die Astrologie offenbar gezielt, um an diese Prognosen anzuknüpfen. Zu vergleichbaren Prophezeiungen für Calixtus III. vgl. Poeschel 1999, S. 199; zur Voraussage für Sixtus IV. vgl. Pacifi 1922, S. 6; Patetta 1950, S. 315f.

<sup>931</sup> Zusammenfassung des Forschungsstandes zum *Appartamento Borgia*: Klingner 2010, S. 2f.

<sup>932</sup> Stegemann 1973, S. 68; Poeschel 1999, S. 234. Die Fresken-Reihenfolge in der *Sala delle Sibille* würde nach dieser These voraussetzen, dass der Merkur weniger weit von der Erde entfernt wäre als die Venus. Mit einer Entfernung von 363.200 – 405.500 km ist der Mond der erdnächste Himmelskörper. Ihm folgen jedoch die Venus mit einer Entfernung von 38,3 – 260 Mio. km, der Merkur (77,3 – 221,9 Mio. km), der Mars (56 – 400 Mio. km), die Sonne (ca. 149,6 Mio. km), der Jupiter (590 – 970 Mio. km) und der Saturn (1.195 – 1.658 Mio. km). Die

überlieferte *chaldäische Reihe* dargestellt.<sup>933</sup> Darüber hinaus wurde die Anordnung auch innerhalb des Raumes bewusst angelegt. So ist das Apollo-Bildfeld, das den thronenden und segnenden Papst zeigt, direkt gegenüber der Tür zur benachbarten *Sala del Credo* platziert. Dadurch fiel es dem durch diesen Zugang eintretenden Gast zwangsläufig zuerst auf. Motiv und Platzierung legen nahe, dass dem Fresko bewusst eine exponierte Position zugedacht war. Die frontale Präsentation der Venus und ihres Wagens sowie die – in der *Sala delle Sibille* nur in diesem Bildfeld vorhandenen – Vergoldungen lassen zudem auf eine herausragende Bedeutung auch dieses Freskos schließen (siehe Kap. 9.6).

Den Fresken sind mehrere Lesarten inhärent: Jedes zeigt Szenen, die der tradierten *Planetenkinder*-Ikonographie entsprechen. Doch durch Verdichtungen, Hervorhebungen und Weglassungen entstand eine Fokussierung auf eine zentrale Aussage pro Bildfeld. Was die Komposition überladen und deren Klarheit stören würde, wurde weggelassen. Der Bedeutungsgehalt änderte sich dadurch so massiv, dass nun klare christliche und persönlich-politische Bezüge aufscheinen.<sup>934</sup>

### 9.5.1 Tradierte Ikonographie mit gezielten Abweichungen

#### Astrologie

Das Fresko der Astrologie (Abb. 9.20; 9.21) zeigt im oberen Bilddrittel eine stilisierte goldfarbene Armillarsphäre, auf deren Mittelring die Symbole der Tierkreiszeichen Löwe, Schütze, Jungfrau, Krebs, Steinbock und Wassermann abgebildet sind. Beidseitig neben dem Messinstrument zeigt die Fotoaufnahme von ca. 1890 Reste einer übermalten querrrechteckigen, leicht nach oben geschwungenen weißen Fläche, an deren linker Seite die Fragmente einer Schleife erkennbar sind (Abb. 9.22; 9.23). Offenbar war an dieser Stelle ursprünglich ein Schriftband zu sehen. Dieses muss jedoch lange vor dem Jahr 1890 übermalt worden sein, denn die zur Überarbeitung verwendete Farbe blätterte zum Zeitpunkt des Fotografierens bereits erheblich ab. Heute erlaubt der schlechte Zustand des Freskos nicht mehr, das veränderte Bilddetail vor Ort sicher zu erkennen. Unter der Armillarsphäre haben sich in einer Landschaft mit üppiger Vegetation sechs Astrologen mit Schriftrollen versammelt. Der Sterndeuter am rechten Bildrand weist mit seinem Zeigefinger zur Armillarsphäre empor.

#### Saturn

Der gedrungen wirkende ältere, bärtige Saturn steht mit seinem Attribut, der Sichel, auf einer zweirädrigen goldverzierten Biga. (Abb. 9.24-9.25). Beidseitig des Triumphwagens sind die Tierkreiszeichen Steinbock und Wassermann abgebildet. Den Wagen des Gottes ziehen, wie von Boccaccio beschrieben und bei Baccio Baldini erstmals umgesetzt, zwei Drachen. Doch diese beißen sich hier, anders als auf den Florentiner Baccio Baldini-Stichen, nicht in die eigenen Schwänze,

---

aufgeführten Entfernungsdifferenzen beruhen auf den epizyklischen Bewegungen der Planeten und des gleichzeitigen Erdumlaufs um die Sonne.

<sup>933</sup> Ptolemäus 2000, S. 55f., 65. Zu Ptolemäus und seinem Sphärenmodell siehe auch Kap. 2.4.

<sup>934</sup> Dass sich das politische Selbstverständnis sowie entsprechende Zielsetzungen Alexanders VI. an diversen Stellen des Bildprogramms im *Appartamento Borgia* manifestiert, haben bereits Paal 1981, S. 213-224, sowie Poeschel 1999, S. 239-248, vorgeschlagen, ohne in diese Betrachtungen die *Planetenkinder*-Fresken einzubeziehen. Diese These wird von Schauerte 2001, S. 126f., bezweifelt.

wodurch die Monster als Zeitdrachen erkennbar wären.<sup>935</sup> Stattdessen bewegen sie sich aufrecht erhobenen Kopfes vorwärts und symbolisieren statt der Vorstellung einer zyklisch verlaufenden Zeit die Idee eines linearen Zeitbegriffs. Das schlichte Gewand sowie der ernste Blick Saturns sind der Regentschaft des Gottes über Arme, Alte, Versehrte, Eremiten, Bauern und Gefangene geschuldet, welche unter seinem Triumphwagen als *Planetenkinder* dargestellt sind.<sup>936</sup>

Saturn steht auch für die vollstreckende Gerechtigkeit, deshalb werden in den Szenen seiner Kinder stets Bestrafungs-Symbole, wie Galgen, Rad oder Büßer im Block dargestellt. Auffällig ist jedoch, dass solche im *Appartamento Borgia* völlig fehlen und stattdessen im linken Bildvordergrund ein besonderes Gefängnis gezeigt ist. Dessen Insassen werden nicht ihrem Schicksal überlassen, sondern durch einen Geistlichen versorgt. Auch der an zentraler Position dargestellte, an Krücken gehende Mann mit einem auffälligen roten Turban und einem dick bandagierten Unterschenkel scheint dessen Beistand zu suchen, da er sich zügig auf den Priester zubewegt. Auf dem Boden vor der Gefängnismauer sitzen ein lesender Eremit und eine Nonne, die ein Tier füttert. Zudem sind Bauern bei der Feldarbeit oder mit ihren Arbeitsgeräten zu sehen. An zentraler Position des Horizonts erheben sich mehrere Kirchtürme. Dass das gesamte Saturn-Fresko lediglich Aspekte einer Fruchtbarmachung, der Fürsorge und Barmherzigkeit betont, ist eine innerhalb der *Planetenkinder*-Darstellungen einmalige Abweichung.

### Jupiter

Jupiter hat von seinem griechischen Pendant Zeus nicht nur die beiden Adler als Attribut übernommen, sondern auch das Blitzbündel als Zeichen seiner Regentschaft über die Gerechtigkeit (Abb. 9.26-9.27). Dieses Vollstreckungsinstrument wird hier jedoch als doppeltes Flügelpaar dargestellt. Dadurch ist das ihm üblicherweise zugeschriebene Vernichten ausgeschlossen. Das Gefährt wird von zwei flügel Schlagenden schwarzen Adlern<sup>937</sup> (ebenfalls Jupiter-Attribute) gezogen. Die zeitgenössische Mode der *Planetenkinder* weist diese als Mitglieder des Adels aus. Die Gruppe führt einen Falken und einen Windhund mit sich und repräsentiert offenbar eine Beizjagd-Gesellschaft. Ein Unicum innerhalb der *Planetenkinder*-Darstellungen ist, dass nur diese eine Szene gezeigt wird und alle übrigen möglichen Tätigkeiten ausgeklammert sind.

### Mars

Auf dem prachtvoll verzierten Thronsessel eines vierrädrigen Wagens sitzend fährt Mars über den Himmel. (Abb. 9.28; 9.29). Der Kriegsgott trägt über seinem weißen Untergewand einen Brustpanzer und einen römischen Parade-Gesichtshelm (Abb. 9.46).<sup>938</sup> Die Spitze des goldenen Speers in seiner linken Hand zeigt gen Himmel, die Rechte führt die Zügel des Zweigespanns.<sup>939</sup> Beidseitig

---

<sup>935</sup> Vgl. Panofsky/Saxl 1933, S. 253f. und Abb. 39; Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 299. Bereits in einer um 1100 entstandenen Regensburger Handschrift ist der Zeitdrache Saturn als Attribut beigegeben. Vgl. *Codex latinus monacensis*, München, Bayerische Staatsbibliothek, 14271.

<sup>936</sup> Vgl. *Catalogus codicum astrologorum Graecorum* VII, 1936, S. 15; Hauber 1916, S. 126.

<sup>937</sup> Ihre Anlage, die flächige und kräftig schwarze Farbgebung sowie Farbreste neben den Zugtieren lassen darauf schließen, dass diese Adler anlässlich einer nachträglichen Übermalung entstanden sind.

<sup>938</sup> Zur Mars-Ikonographie vgl. Hauber 1916, S. 129-131. Die vom 1. bis 3. Jh. n. Chr. nachweisbaren römischen Gesichtshelme „wurden von Reitern bei Manöverspielen und Paraden mit z.T. kultischem Hintergrund angelegt.“ Zit. nach Egg 1990, S. 37. Zu dieser typisch römischen Helmform siehe Abb. 9.47.

<sup>939</sup> Dass die Wagen von Mars und Apollo von Pferden, alle anderen Planetengötter jedoch von unterschiedlichen Tieren gezogen werden, ist durch eine Überschneidung der antiken Verehrungsriten beider Götter begründet. Eine ausgesprochene Gleichsetzung findet sich bei Macrobius 1970, S. 108. Belegt sind z.B. Pferderennen, die zu beider Ehren abgehalten wurden, wobei für Mars stets ein Pferd bekränzt und geopfert wurde. Siehe Ovid:

von ihm sind die Tierkreiszeichen Widder und Skorpion gezeigt. Als Tätigkeiten der Marskinder werden in der Regel kriegerische Aktionen, Blutvergießen, Plünderungen, Raub oder das Verschleppen von Mensch und Vieh gezeigt; häufig wehren sich die Überfallenen heftig. Auch die beiden in der *Sala delle Sibille* dargestellten Parteien bekämpfen sich untereinander. Zudem versuchen sie jedoch, eine junge blonde Frau in ihre Gewalt zu bringen.<sup>940</sup> Dieter Blume sieht dieses generelle Motiv von antiken Sarkophagen inspiriert<sup>941</sup>, allerdings erscheint ein direkter Bezug auf die römische Mythologie wahrscheinlicher. Der bekannteste Frauenraub der Antike, der *Raub der Sabinerinnen*, ging von Romulus aus, dem Sohn des Mars. Mit diesem sicherte er den Erhalt seiner neu gegründeten Stadt.<sup>942</sup> Die *Planetenkinder*-Szene im Zentrum Roms dürfte auf die Tat des Marskindes, den Kampf beider Parteien um die Frauen und den daraus resultierenden Zusammenschluss zwischen Römern und Sabinern verweisen – auf eine Entführung also, die ein unblutiges, verbindendes und Rom stärkendes (also ein positives) Ende nahm.

### Apollo

Der jugendliche Apollo wird in der Rolle des triumphierenden Gottes gezeigt (Abb. 9.30; 9.31).<sup>943</sup> Er trägt ein Prachtgewand, seinen Wagen ziehen vier verschiedenfarbige Pferde (ein Palomino, ein Rappe, ein Brauner und ein Schimmel), welche die vier Elemente bzw. vier Jahreszeiten<sup>944</sup> darstellen. Der Braune blickt rückwärts zu einem Objekt, das im Foto von 1890 noch fragmentarisch vor seinem Maul sichtbar ist (Abb. 9.32; 9.33). Während der im Profil Dargestellte mit der linken Hand einen länglichen, wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht bestimmbar, Gegenstand hält, schwingt die hoch erhobene Rechte eine vierschwänzige Peitsche. Diese symbolisiert seit Kaiser Septimius Severus die Autorität des Wagenlenkers.<sup>945</sup> Apollos langes Haar ist am Hinterkopf zu einem straffen Knoten zusammengebunden, seinen Oberkopf zierte ein Lorbeerkranz. Er trägt ein langärmeliges Untergewand, eng anliegende Beinkleider und einen prächtigen Brustpanzer. Der Farbaufrag auf der Figur des Gottes ist nicht erhalten. Eine markante weiße Fehlstelle am rechten Schienbein, die dessen Form nahezu exakt nachvollzieht, weist auf ursprünglich vorhandene Beinschienen hin, welche später entfernt wurden (Abb. 9.34).<sup>946</sup> Im Rad des Wagens ist das Tierkreiszeichen der Sonne, der Löwe, zu sehen. Die Wolken, welche den Wagen umgeben,

---

Fasti, 2. Buch, 857-859. Online abgerufen unter: [www.decemsys.de/texte/fasti.htm](http://www.decemsys.de/texte/fasti.htm) [Recherchezeitpunkt: 05.04.2015, 14.10 Uhr]; Roscher, Artikel ‚Mars‘, in: ALgrM, 1884/ 1936, Bd. II, S. 2403f.

<sup>940</sup> Auf dem Boden vor den Kämpfenden liegen ein Kardinalshut auf einem Buch und daneben ein blauer runder Gegenstand. Dabei könnte es sich entweder um einen Schild handeln oder um einen Spiegel. Dieses Objekt wurde offenbar bei der letzten Restaurierung überarbeitet, da es auf dem Foto von 1890 noch eine abweichende Form hat.

<sup>941</sup> Blume 2000, S. 185.

<sup>942</sup> Nach der Gründung Roms und der Ermordung von Remus kamen zahlreiche Männer nach Rom, es mangelte jedoch an Frauen. Daher lud Romulus die Bewohner der benachbarten Sabiner zu einem Kampfspiel ein. Dabei stürzten sich römische Krieger auf ihre Gäste und ergriffen zahlreiche unverheiratete Mädchen, welche sie zur Heirat bewegten. Als die Sabiner später mit einem starken Heer kamen, drängten sich die Frauen auf das Schlachtfeld und baten darum, den um sie geführten Kampf zu beenden, da auf der einen Seite ihre Brüder und Väter, auf der anderen ihre Männer und Kinder sterben würden. Schließlich verbrüderten sich die Kämpfer und Römer sowie die Sabiner verschmolzen ihren Staat unter der Doppelherrschaft von Romulus und Titus Tatius.

<sup>943</sup> Zur Ikonographie Apollos vgl. Hauber 1916, S. 131-134. Zum *Sol invictus*-Kult siehe Hijmanns 1996, passim.

<sup>944</sup> Wili 1943, S. 154; Breysing 1867, S. 195: „[...] sie geben ihm eine *Quadriga* aber aus jenem Grund, weil er seinen Kreis durch die Verschiedenheiten der vier Jahreszeiten zieht.“

<sup>945</sup> Richter, Artikel ‚Sol‘, in: ALgrM, Band IV, Sp. 1, S. 151.

<sup>946</sup> Dass verzierte Beinschienen Ende des 15. Jahrhunderts nicht nur in der Malerei üblich waren, sondern auch von Pintoricchio eingesetzt wurden, zeigt ein Kupferstich nach einem verlorenen Lünettenfresko des Künstlers im Großen Kloster des Konvents von *S. Maria del Popolo* (Abb. 9.35). Dort werden derart geschmückte Rüstungselemente vom Hl. Georg getragen. Pintoricchios Original wurde zerstört, als die *Piazza del Popolo* im Jahr 1811 umgestaltet und dabei das Kloster abgerissen wurde. Zur Dokumentation der zugrunde gehenden Arbeiten wurden ein Jahr zuvor 16 Stiche angefertigt. Vgl. La Malfa 2008, S. 58.

wurdenerst nachträglich auf das Fresko gemalt. Sie verdecken teilweise die Kronen der aus der darunterliegenden Landschaft aufragenden Bäume sowie die Hinterhufe der Pferde und überblenden auch eine größere Fehlstelle rechts neben Apollos Kopf (Abb. 9.36).

In einer Landschaft mit reicher Vegetation sind zehn Männer in zwei Reihen gruppiert. Vorn sitzen drei Regenten: Der Pontifex thront erhöht mit Tiara, Ornat und Insignien in der Mitte und erhebt die mit Handschuh und Ring versehene rechte Hand zum Segensgestus. Links und rechts von ihm sitzen ein Kaiser und ein König. Beide Herrscher neigen sich dem Papst zu, der König hat seine Schwurhand erhoben. Dass sie als Ausdruck ihrer Macht und Würde sowie als Symbol ihrer Herrschaft Kronen tragen, zeigt ihre bereits erfolgte Legitimierung durch den Papst bzw. dessen Legaten an. In der hinteren Reihe stehen ein Ritter, christliche Ordens-Vertreter, ein Kardinal und ein weiterer gerüsteter junger Mann.

Apollo-Kinder profitieren stets von der Lebenskraft und Stärke ihres beherrschenden Gestirns. Auf entsprechenden Darstellungen führen sie deshalb ein strahlendes, reiches Leben ohne Arbeitslast und präsentieren sich beim Sport oder Gottesdienst. Auch gekrönte Herrscher werden häufig als Sonnenkinder gezeigt. Der Papst kommt jedoch nur ein einziges Mal als solches vor: hier im *Appartamento Borgia*. Dort werden überdies alle sonst möglichen Tätigkeiten ausgeblendet, das lenkt den Fokus direkt auf den zentral positionierten, Segen spendenden Pontifex sowie die ihn begleitenden Würdenträger und Militärs. Eine Gleichsetzung des irdischen mit dem himmlischen Herrscher hatte es seit jeher gegeben.<sup>947</sup> In dieser Tradition ist auch das Bildnis Alexanders VI. unter Apollo zu sehen. Der Papst wird als Erwählter und Begünstigter des Sonnengottes dargestellt. Er ist selbst die Sonne auf Erden und die weiteren *Planetenkinder*, Propheten sowie Sibyllen fungieren als Zeugen seines Triumphs.

### Venus

Venus (Abb. 9.37-9.38) steht auf einem frontal auf den Betrachter zufahrenden Triumphwagen. Statt der üblichen Symboltiere (Tauben bzw. Schwäne) sind zwei kräftige Stiere vor den Götterwagen gespannt. Dafür gibt es mehrere Gründe:

1. Stiere sind eines der beiden Venus- Tierkreiszeichen (Stier und Waage)
2. Der Stier ist das Wappentier Alexanders VI.
3. Gelegentlich treten Stiere als Attribut des Mondes auf.<sup>948</sup> Sie könnten an dieser Stelle auf die Konjunktion von Mond und Venus im Tierkreiszeichen Waage am Krönungstag des Papstes verweisen. (siehe Kap. 9.6).

Die Göttin schaut mit erhobenem Kopf und ernstem Blick aus dem Fresko. Sie trägt ein zeitgenössisches blaues Kleid, das von einer hohen Taille aus in Falten gelegt ist.<sup>949</sup> Die hoch erhobene rechte Hand hält einen erdwärts gerichteten goldenen Pfeil. Auffällig sind die eigentümliche Verdrehung dieser Hand und das Abknicken des Pfeils unterhalb des Handgelenkes, aber auch die

---

<sup>947</sup> Wallraff 2001, S. 31. Die Gleichsetzung des irdischen mit dem himmlischen Herrscher findet sich bereits im Alten Orient und Ägypten. Nach der Entstehung des römischen Prinzipats dauerte es nicht lange, bis entsprechende Motive in die Ideologie des Kaisertums Eingang fanden. Vgl. hierzu Kantorowicz 1963, S. 131-135, fig. 13 und 14.

<sup>948</sup> Hauber 1916, S. 139-142.

<sup>949</sup> Das weite Dekolleté und die bis zum Ellenbogen reichenden Ärmel werden von einer goldenen Borte eingefasst. Im mittleren Brustbereich und auf den Falten des Kleides befanden sich goldfarbene Verzierungen, die jedoch wegen des mangelhaften Erhaltungszustandes nicht näher bestimmbar sind. Um den Unterleib ist ein, ebenfalls mit einer Goldborte abschließendes, rotes Tuch geschlungen.

deutlich als Übermalung erkennbare Faust (Abb. 9.39). Vermutlich rechte Venus im Originalzustand des Freskos ihre geöffnete Hand empor und präsentierte auf dem Handteller einen anderen Gegenstand. Die rechteckige Form der blau übermalten Fläche am linken oberen Bildrand sowie deren interne Gliederung durch einen schwarzen Rahmen bestätigen auch hier nachträgliche Veränderungen. Zudem sind links neben dem Unterarm der Göttin Reste eines hellblauen Gefäßes und einer Vergoldung erkennbar. Neben dem Maul des rechten Stieres sowie unter dem Triumphwagen wurden weitere Überarbeitungen vorgenommen (Abb. 9.40-9.41).

Traditionell verkörpert die mit ihrem Sohn Amor auftretende Venus die Prinzipien „Anziehung“ und „Verschmelzung“.<sup>950</sup> Daher wird sie in der Regel wenig oder gar nicht bekleidet dargestellt.<sup>951</sup> In der *Sala delle Sibille* deuten jedoch lediglich ihr dekolletiertes Kleid, die entblößten Unterarme und ihr volles, wallendes blondes Haar eine erotische Komponente an. Signifikante Venus-Attribute, wie Spiegel, Kamm, Muschel, Schmuck, Pfauenfedern oder Rosen fehlen hier und sind durch den bereits erwähnten Pfeil ersetzt. Dieses Motiv der bewaffneten Venus kam schon im antiken Rom vor.<sup>952</sup> Es wurde in der späten Republik häufig mit einem Sieg in Verbindung gebracht<sup>953</sup> und von großen Feldherren für politische Propaganda genutzt, um schließlich als *Venus victrix* mit dem Kaiserhaus assoziiert zu werden.<sup>954</sup> Auch im 15. Jahrhundert waren Darstellungen der bewaffneten Venus bekannt und gebräuchlich, wie Niccolò Fiorentinos Medaille für Giovanna Tornabuoni und die Frontispize von Jahreshoroskopen für die Stadt Leipzig zeigen (Abb. 9.69; 9.70). Auf *Planetenkinder*-Bildern präsentiert sich die Liebesgöttin ebenfalls zuweilen mit einem Pfeil (Abb. 7.35; 8.11.; 8.12). In diesem Fall legen die zahlreichen Übermalungen des Freskos jedoch die ursprüngliche Präsentation eines anderen Gegenstandes nahe, daher muss auf eine weitergehende Analyse dieses Attributes verzichtet werden.

Im unteren Bildsegment gruppieren sich junge Leute. Die drei Männer präsentieren sich in einer Mixtur aus ziviler und militärischer Kleidung mit kurzen modischen Beinkleidern, einer von ihnen trägt einen rot-goldenen Paradehelm auf dem Kopf. Auch die vier Damen sind zeitgenössisch-römisch gekleidet. Hinter der Gruppe eröffnet sich eine glatte Wasserfläche, an dessen entferntem Ufer eine Stadtsilhouette mit maurischen Türmen zu sehen ist. Am linken Bildrand ragt ein steiler Berg empor, auf dessen Plateau steht eine Burganlage. Venuskinder werden in der Regel beim Musizieren, Baden, Tanzen oder bei Liebkosungen abgebildet, insofern weicht ihre Darstellung als plaudernde Gemeinschaft deutlich ab. Nur in einer einzigen weiteren Serie war ebenfalls auf sinnliche Beschäftigungen verzichtet worden: auf dem Venusbild der ältesten bekannten *Planetenkinder*-Illustrationen in Christine de Pizans, um 1405 entstandenem, Werk *Épître d'Othéa*. (siehe Kap. 5). Doch dort ist auch ohne entsprechende Genredarstellungen ein Bezug zur sinnlichen Liebe intendiert. Denn die Göttin sammelt in ihrem gerafften Rock die Herzen von Menschen, die ihr von diesen leichtfertig entgegengestreckt werden (Abb. 5.25, 5.25), der zugehörige Text warnt aus diesem Grund ausdrücklich vor ihr. Eine tugendhafte Zurückhaltung der Venuskinder, wie in der *Sala delle Sibille* gezeigt, bleibt somit innerhalb sämtlicher *Planetenkinder*-Darstellungen einmalig.

---

<sup>950</sup> ALgrM, 1924/37, S. 210.

<sup>951</sup> Hauber 1916, S. 135.

<sup>952</sup> Caesars Siegelring zeigte z.B. eine bewaffnete Liebesgöttin, nach seinem Tod wurde das Schmuckstück von Octavian und anderen Mitgliedern der *gens Iulia* getragen. Diese Venus kommt auch in der so genannte Triumphalprägung des Octavian und auf Münzen der nachfolgenden Kaiser bis Commodus vor. Vgl. Kraft 1978, S. 291-337. Zum Motiv der bewaffneten Venus im antiken Rom. Siehe Flemberg 1991, S. 110f.

<sup>953</sup> Die Beziehung der *Venus victrix* zum Sieg wird auf Darstellungen deutlich, auf denen die Göttin Palmzweig und Apfel statt Speer und Helm trägt und der Schild weggelassen ist. Zu diesem Motiv vgl. den Sesterz der Julia Domna, in: Albrethsen 1982, Nr. 97; sowie den Aureus des Septimius Severus (für Julia Domna), in: Sutherland 1974, Nr. 398-399.

<sup>954</sup> In seiner Dissertation zur Venus armata stellt Johan Flemberg fest: „Der Sinn des Motivs dürfte ziemlich allgemein sein: *Venus als Abnherrin der Iulier (genetrix) und als Siegesbelferin (Victrix)*“. Flemberg 1991, S. 115.



## Merkur

Merkur wird als junger bartloser Mann dargestellt. Statt seines Reisehutes (*petasus*) trägt der Gott hier den grün-goldenen Helm einer Fantasie-Rüstung, zu dem auch ein farblich korrespondierender Brustpanzer gehört. Sein Wagen wird von zwei galoppierenden Hirschen gezogen. Er ist mit seinen klassischen Attributen ausgestattet: dem Caduceus<sup>955</sup> und Flügelsandalen. Im unteren Bild-drittel öffnet sich eine felsige Landschaft. Dort befinden sich sechs Männer, die einen Zirkel und ein Buch mit sich führen. Fünf von ihnen tragen zeitgenössische Kleidung, ein alter Bärtiger jedoch sticht durch seine turbanartige Kopfbedeckung und sein antikisierendes weites Gewand heraus. Er hält einen Jakobsstab<sup>956</sup> in der linken Hand.

Merkur-*Planetenkinder* sind traditionell als geistig arbeitende oder kreative Menschen wiedergegeben, z.B. als Ärzte, Astronomen, Mathematiker, Geistliche, Künstler oder Handwerker. In der *Sala delle Sibille* präsentieren sie auf unterschiedliche Weise einige dieser Berufe: Das Buch eines der Dargestellten verweist auf dessen Status als Gelehrter, ein Zirkel kennzeichnet seinen Besitzer als Mathematiker oder Baumeister. In dem ganz rechts abgebildeten jungen Mann dürfte Pintoricchio selbst stellvertretend für die Künstler dargestellt sein (Abb. 9.79-9.80).<sup>957</sup> Der dem Merkur häufig als Zeichen seiner Wachsamkeit beigegebene Hahn oder die von Baldini verwendeten Raubvögel werden hier durch Hirsche ersetzt. Diese sind als Zugtiere des Götterboten ungewöhnlich und kommen als dessen Attribut erstmals vor. Wahrscheinlich erfolgte die Wahl wegen ihrer Schnelligkeit, welche mit dem rasanten Tempo des Planeten mithält, aber auch auf die schnell vergehende Zeit verweist.<sup>958</sup> Möglicherweise stehen die Hirsche, deren feines Gehör und Freude an der Musik bereits Plinius in seiner Naturgeschichte hervorgehoben hatte, überdies für die musische Seite der Merkurkinder.<sup>959</sup> Damit wären auf dem Fresko Wissenschaft, Architektur, bildende Kunst und Musik vereint.

## Luna

Die Mondgöttin steht auf einem flachen vierrädrigen Wagen (Abb. 9.44; 9.45). In der linken, nach oben gereckten Hand hält sie – in Erinnerung an die griechische Selene – eine Mondsichel und mit der Rechten die Zügel des von zwei Delfinen gezogenen Wagens. Direkt hinter diesem Gefährt ist das von Luna beherrschte Tierkreiszeichen „Krebs“ abgebildet. Ihr wehendes Haar und Gewand, die beide an die von Aby Warburg beschriebene *ninfa Fiorentina* erinnern<sup>960</sup>, verdeutlichen die Schnelligkeit des Gestirns. Die Göttin wird häufig auf einem jeweils von zwei Pferden, Stieren oder Nymphen gezogenen Wagen dargestellt. Sie sind in der *Sala delle Sibille* jedoch durch (als Mond-Attribute einmalige) Delfine ersetzt. Diese kamen häufig in den Wanddekorationen römischer Kaiserpaläste wie z.B. der *Domus Aurea*, aber auch in Baderäumen und Nymphäen vor.<sup>961</sup> In

---

<sup>955</sup> Caduceus: Stab mit zwei Flügeln, um den sich zwei einander anblickende Schlangen winden.

<sup>956</sup> Der Jakobsstab, ein astronomisches Instrument zur Winkelmessung und mittelbaren Streckenmessung, war der Vorläufer des Sextanten und wurde vor allem in der Seefahrt, aber auch in der Landvermessung und Astronomie verwendet. Vgl. Schück 1895, S. 93-174.

<sup>957</sup> Dieses Portrait ähnelt in verblüffender Weise dem 1501 entstandenen Selbstporträt Pintoricchios in der *Cappella Bella degli Baglioni* in Spello (Abb. 9.47).

<sup>958</sup> Bereits in der ersten illustrierten Ausgabe von Petrarca's *Trionfi* wurde ein von Hirschen gezogener Wagen der Zeit dargestellt (Abb. 9.48), ein Vers unter dem betreffenden Holzschnitt beklagt: „Die Zeit, welche die Dinge verzehrt und die misgünstige Nachwelt, Ihr zerstört alle Dinge, was immer sie waren oder gewesen sind.“ Kaulbach/Schleier 1997, S. 146.

<sup>959</sup> Plinius 1976, S. 87 und 89.

<sup>960</sup> Siehe Kap. 8.1.5 sowie Abb. 9.81-9.82.

<sup>961</sup> Mielsch 2001, S. 167. Pintoricchio, dessen intensives Studium der Antike sich im *Appartamento Borgia* mehrfach nachweisen lässt, wählte die Delfine also möglicherweise, um bekannte antike Bildelemente zu adaptieren. Dafür

der üppigen Landschaft im unteren Bilddrittel öffnet sich eine große Wasserfläche, hinter der sich die schemenhafte Silhouette einer Stadt mit ihren Mauern erhebt. Im Vordergrund halten sich neun Männer auf. Der linke zeigt mit dem ausgestreckten rechten Arm zur Bildmitte. Der neben ihm stehende Jüngling folgt dem Fingerzeig, während ein vor ihm sitzender Bärtiger den Blick zum Wagen der Luna erhebt. Im Bildzentrum zieht ein Angler einen Fisch aus dem Wasser, ein anderer Mann bückt sich zu einem am Boden liegenden Gegenstand, ein weiterer führt einen runden Gegenstand zum Mund. Neben ihm verschränkt ein bärtiger Mann die Arme über dem Kopf. Zwei Personen sind durch Überarbeitungen stark entstellt und lediglich partiell sichtbar. Dass die Kinder des Mondes üblicherweise schwer regierbare, vagabundierende Personen, wie fahrende Heiler, Akrobaten und Gaukler sind, wird in der *Sala delle Sibille* ausgeklammert und die Tätigkeitsvielfalt der *Planetenkinder* auf eine nützliche Tätigkeit, das Fischen, begrenzt.

### 9.5.2 Textquellen

Die Frage einer Abhängigkeit der *Planetenkinder*-Fresken von literarischen Quellen wurde mehrfach diskutiert, z.B. von Ptolemäus' *Tetrabiblos*.<sup>962</sup> Von einer grundlegenden Nachwirkung dieses antiken astrologischen Standardwerkes kann ausgegangen werden. Die von Buranelli akzeptierte direkte Abhängigkeit von Ovid und Diodoros<sup>963</sup> trifft zwangsläufig partiell zu, weil pagane Götter in deren Werken generelle Handlungsträger sind. Doch weder in Ovids *Fasti* bzw. *Metamorphosen* noch in Diodoros' *Biblioteca historica* gibt es vergleichbare Beschreibungen der Planetengötter bzw. der im *Appartamento Borgia* dargestellten Szenen. Die ebenfalls von Buranelli benannte Bezugnahme auf Boccaccios *Genealogia Deorum Gentilium*<sup>964</sup> ist insofern zutreffend, als dass Boccaccio die Wandelsterne als konkrete Abbilder der antiken Götter sah und sie in seiner vereinheitlichenden Vorstellung durch die Wolken fahren ließ.<sup>965</sup> Allerdings beschrieb er für Sol einen aus Gold und Silber gefertigten Wagen und in der *Sala delle Sibille* begnügt sich der Sonnengott mit einem schlichteren Modell. Das Gefährt der Luna wird anders als von dem berühmten Dichter gefordert, von einem Rappen und einem Schimmel gezogen, der Venus wurden Stiere statt eines Schwanenpaares zugeordnet und der kriegerische Mars reist auf einem Paradewagen mit Thronaufbau statt in einem Streitwagen.

Den Autoren der Fresken stand neben den bereits genannten Werken eine kaum überschaubare Menge antiker bis zeitgenössischer astronomisch-astrologischer Handschriften zur Verfügung, in denen auch das Wesen der Planetengötter traktiert wurde.<sup>966</sup> Klassifizierende Listen zu deren

---

spricht, dass die Schwänze der Tiere an das Formenvokabular der Grotesken angelehnt sind. Da dem Mond und seinem Tierkreiszeichen Krebs traditionell das Element Wasser zugewiesen wird, macht die Auswahl des Meeres-tieres auch in dieser Hinsicht Sinn. Siehe La Malfa 2009, S. 113-138.

<sup>962</sup> Poeschel 1999, S. 234.

<sup>963</sup> Garibaldi/Mancini 2008, S. 70.

<sup>964</sup> Dieses Nachschlagewerk zur antiken Mythologie wurde nach 1371 geschrieben und seit 1472 in mehreren Auflagen gedruckt. Vgl. Boccaccio 1951; Blume 2000, S. 223-225.

<sup>965</sup> Boccaccio 1951, S. 235, Zeilen 25-27 und S. 147, Zeilen 19-21; Blume 2000, S. 116, Anm. 55 sowie S. 262, Anm. 49. Bei der Idee der Triumphwagen greift Boccaccio auf Dantes *Göttliche Komödie* (1307-1321) zurück, welche diese als erste literarische Quelle beschreibt: Im 29. Gesang des *Purgatorio* ist der Dichter Zeuge eines festlichen Aufzuges, dem Siegeszug der Kirche, wobei der prächtige zweirädrige Triumphwagen von sieben Tugenden umgeben ist. Vgl. Alighieri 2007, S. 287f. Boccaccio selbst beschreibt in seiner 1341/42 geschriebenen *Amorosa Visione* diverse auf Triumphwagen stehende Allegorien. Vgl. Petrucci Nardelli 1987, S. 58-61.

<sup>966</sup> Saxl 1915, hat mit deren Inventarisierung begonnen, Nicolas Weill-Parot führt in seiner Dissertation *Les images astrologiques en occident* weitere Schriftquellen bis zum 16. Jahrhundert auf, die sich nur teilweise mit den von Saxl aufgeführten überschneiden. Vgl. dazu Weill-Parot 1998, S. 916-930. Jean Seznec grundlegendes Werk *Das Fortleben der antiken Götter* zeigt die mythologische Tradition der antiken Götter in Schriftquellen und der bildenden Kunst bis zur Renaissance auf. Vgl. Seznec 1990, S. 13-114.

Eigenschaften und Einflüssen liegen bereits zu Antiochos, Dorotheos, Ptolemäus, Iulianus, Vetius Valens, Firmicus Maternus, Rhetorios, Abū Maʿšar und Ali ibn abi ʿr-riḡal vor.<sup>967</sup> Nach einem Vergleich der dort beschriebenen Planeteneigenschaften mit den Darstellungen in der *Sala delle Sibille* kann eine direkte Abhängigkeit der Fresken von diesen Texten ausgeschlossen werden. Zu weiteren Autoren steht eine entsprechende Analyse noch aus.<sup>968</sup>

### 9.5.3 Bildliche Bezüge

Venturi<sup>969</sup> und Ricci<sup>970</sup> erkannten eine Abhängigkeit der *Planetenkinder*-Fresken vom *Tractatus de Sphaera* bzw. *De Sphaera mundi* des Johannes von Sacrobosco<sup>971</sup>, die sie jedoch nicht näher spezifizierten. Da der Text keinerlei astrologische Deutungen gibt, wird in der Regel auf entsprechende Illustrationen verzichtet. Eine direkte Abhängigkeit der Fresken von diesem Werk kann daher nicht bestätigt werden. Die Verwandtschaft zur Kupferstich-Folge des Baccio Baldini (Kap. 8.1) wurde bereits bemerkt.<sup>972</sup> Die Ausrichtung des Venus-Wagens, der darauf positionierten Göttin und der galoppierenden Stiere weicht von den tradierten Planeten-Darstellungen ab, zeigt dafür jedoch deutliche Analogien zum *Triumph der Gloria*, einer Miniatur aus Petrarca, 1350-1374 entstandenem, Werk *Trionfi* (Abb. 9.65).

Die dargestellten Stiere verweisen zudem nicht nur auf das gleichnamige (von der Venus beherrschte) Tierkreiszeichen, sondern auch auf das heraldische Emblem des Papstes. Auch zur Decke der benachbarten *Sala del Credo*, an der eine ebenfalls frontal ansichtige, stehende *Pax* auf einem von Stieren gezogenen Triumphwagen abgebildet ist, besteht eine Verbindung:<sup>973</sup> Diese einzige Personifikation in der *Sala delle Sibille* verknüpft durch ihre Attribute sowie ihre Position direkt neben der Namensinschrift des Papstes die Person Alexanders VI. mit der Friedensbotschaft (Abb. 9.66-9.67).<sup>974</sup>

Weiterhin ist eine Verwandtschaft mehrerer Figuren zu den so genannten *Mantegna-Tarocchi* erkennbar.<sup>975</sup> Drei Blätter der als Miniaturen in eine Bologneser Handschrift des Jahres 1467

---

<sup>967</sup> Hwda 2008, S. 76-262.

<sup>968</sup> Zu weiteren partiellen Untersuchungen vgl. Liebeschütz 1926, S. 58-64; Sez nec 1990, S. 115-160.

<sup>969</sup> Venturi 1897, S. 397: „Es ist das Traktat „De Sphaera“, in der Renaissance verbreitet, das mit geöffneten Seiten an den Wänden des Borgia-Zimmers ausgebreitet wird.“

<sup>970</sup> Ricci 1953, S. 19.

<sup>971</sup> Zum Werk, dessen Rezeptionsgeschichte und den Lebensdaten Johannes' von Sacrobosco siehe Brévar t 1979, S. 2-8.

<sup>972</sup> Poeschel 1999, S. 235f. Zu dieser *Planetenkinder*-Serie vgl. weiterhin Lippmann 1895 sowie Hind 1910, A. III, S. 6. Für Lippmann und Hind war die Zuschreibung an Baldini jedoch nicht haltbar.

<sup>973</sup> Ein Putto, der die aragonesische Doppelkrone (ebenfalls ein Teil des Borgia-Wappens) hält, flankiert die *Pax*-Darstellung, unter dem Wagen breitet ein Adler seine Schwingen aus.

<sup>974</sup> Nach Poeschel 1999, S. 214f., wird in der *Sala del Credo* in vereinfachter Form der Gedanke des Religionsfriedens aufgegriffen, indem die Allegorie der *Pax* zwischen die Glaubens-Artikel von Christi Opfer und Triumph gesetzt und mit der Figur des Papstes verbunden ist.

<sup>975</sup> Als *Mantegna-Tarocchi* werden zwei Serien von jeweils 50 Kupferstichen bezeichnet. Beide sind in fünf Zehnergruppen untergliedert, deren Kennzeichnung durch die ersten fünf Buchstaben des Alphabets in der linken unteren Ecke erfolgt. Dekade A widmet sich den sieben Planeten, den Fixsternen sowie den Personifikationen des *Primo Mobile* und der *Prima Causa*. Darauf folgen die *sieben Tugenden*, ergänzt um die drei kosmischen Prinzipien *Iliaco*, *Chronico* und *Cosmico* (Dekade B), die sieben *Artes Liberales*, erweitert um Astrologia, Philosophia und Theologia (Dekade C), die *neun Musen* mit ihrem Anführer Apollon (Dekade D) sowie die Vertreter der sozialen Stände (Dekade E). Überdies sind die *Tarocchi* in entgegengesetzter Leserichtung vollständig durchnummeriert, wobei die Abfolge mit dem *Misero* (1) beginnt und mit der *Prima Causa* (50) endet. Die Bezeichnung *Mantegna-Tarocchi* konnte sich lediglich aufgrund des ungeklärten Entstehungs-kontextes durchsetzen. Vgl. Cieri Via 1987, S. 49f.; Pollack 2006, S. 3. Nur das Vorliegen der Stiche in zwei Serien sowie die Datierung der Originalversion auf circa 1465 gelten als gesichert. Siehe Westfelling 1988, S. 49.

kopierten E-Serie<sup>976</sup> weisen eine partielle Ähnlichkeit zu Figuren auf dem Apollo-Fresko auf. Dabei handelt es sich um den *Papa*, den *Imperator* und den *Re* (Abb. 9.50-9.52).

Auf dem Apollo-Fresko in der *Sala delle Sibille* thront der Papst in der tradierten Haltung des Herrschers, welche bereits im Apsismosaik von *Alt Sankt Peter* dargestellt war (Abb. 9.53-9.54).<sup>977</sup> Dennoch verweisen vor allem Kleidungsdetails des Pontifex in der *Sala delle Sibille* auf eine Verbindung zur Papst-Karte der *Mantegna-Tarocchi*: Sein Pluviale ist mit einer Spange geschlossen, die auf keinem anderen Bildwerk Pintoricchios, jedoch auf der entsprechenden Abbildung der *Tarocchi* vorkommt (Abb. 9.55-9.60). Die Darstellungsweise der Köpfe und Kronen des jungen blonden Königs und des bärtigen Kaisers folgen denjenigen der entsprechenden *Tarocchi*-Karten. Noch deutlicher überzeugt jedoch ein Vergleich der linken Figur auf dem Jupiter-Fresko (Abb. 9.61), die eine Kompilation aus den beiden Karten *Cavalier* und *Zintilomo* der *Mantegna-Tarocchi* ist (Abb. 9.62-9.63).

Wie im 15. Jahrhundert üblich, bediente sich Pintoricchio an den Entwürfen anderer zeitgenössischer Künstler.<sup>978</sup> In diesem Zusammenhang gewinnt eine bislang lediglich in Bezug auf ihre Autorschaft untersuchte Zeichnung neue Bedeutung. Dabei handelt es sich um eine in den Uffizien aufbewahrte Studie einer jungen Frau mit forschem Schritt und wehendem Gewand, welche mehrfach Perugino zugeschrieben wird).<sup>979</sup> Ein Vergleich mit der Personifikation der Luna in der *Sala delle Sibille* zeigt, dass die Skizze deren Vorlage gewesen ist (Abb. 9.81-9.82). Viele weitere Bilddetails in der *Sala delle Sibille* lassen ebenfalls mehrere Aneignungswege offen.

## 9.6 Das Krönungshoroskop des Borgia-Papstes Alexander VI. in seiner Bedeutungsvielfalt fixiert für die Ewigkeit

Mehrfach wurde vorgeschlagen, in den unter der Armillarsphäre versammelten Astrologen eine *uomini-famosi*-Reihe zu sehen.<sup>980</sup> Trotz dieser reizvollen Annahme geht eine konkrete Zuweisung der abgebildeten Personen nicht über Vermutungen hinaus. Bedeutungsvoll ist jedoch der Fingerzeig des rechten Astrologen zur über ihm befindlichen Armillarsphäre. Er lässt eine besondere Bedeutung der auf dem Gerät dargestellten Gestirn-Positionen vermuten.

Zu den üblichen Aufgaben der zahlreichen vom Borgia-Papst beschäftigten Astrologen gehörte es, günstige Termine für dessen unterschiedlichste Vorhaben zu berechnen. Insofern wäre es denkbar, dass die auf dem Mittelring des Gerätes in unrichtiger Reihenfolge dargestellten Tierkreiszeichen den Hinweis auf eine konkrete astrologische Konstellation beinhalten (Abb. 9.83).<sup>981</sup> Üblicherweise wurde dieser Mittelring, der die Himmelsäquator-Ebene anzeigt, in einem (ca. der Ekliptik entsprechenden) Winkel dargestellt (Abb. 9.84-9.85). Auch Pintoricchio wählte jene Form der Abbildung in der *Sala delle Arti liberali* und ein weiteres Mal im Jahr 1501 in der *Cappella Bella*

<sup>976</sup> Beide Serien variieren in den Anfangsbuchstaben der Stände-Dekade; in der früheren Version ist sie mit „E“, in der späteren mit „S“ markiert. Daraus resultiert ihre Bezeichnung als E- und S-Serie. Vgl. Pollack 2006, S. 6-12.

<sup>977</sup> Sowohl der Segensgestus der dargestellten Herrscher als auch die Haltung ihrer flankierenden Begleitpersonen, die jeweils dessen direkte „Untergebene“ aber zugleich den normalen Sterblichen weit übergeordnet sind, ähneln sich in beiden Darstellungen, sodass ein bewusster Verweis auf das Apsismosaik von *Alt Sankt Peter* samt seiner inhärenten Bedeutungsebenen möglich erscheint.

<sup>978</sup> Sarre 1906, S. 302-306 wies zuerst die Übernahme von Skizzen Gentile Bellinis nach.

<sup>979</sup> Zu dieser Zeichnung und weiteren Zuschreibungsthesen siehe Ferrino-Pagden 1983, S. 87-90.

<sup>980</sup> Zur Entwicklung der *uomini famosi*-Reihen sowie deren Typisierung siehe Hansmann 1993, passim; Amberger 2003, passim.

<sup>981</sup> Die richtige Reihenfolge der Tierkreiszeichen lautet: Widder, Stier, Zwillinge, Krebs, Löwe, Jungfrau, Waage, Skorpion, Schütze, Steinbock, Wassermann, Fische. Vgl. Ptolemäus 2000, S. 121-124.

*degli Baglioni* zu Spello (Abb. 9.86-9.87).<sup>982</sup> Dennoch stellte er in der Papstwohnung einen nahezu horizontalen Ring dar, der die Lesbarkeit der darauf abgebildeten Tierkreiszeichen vereinfacht. Dies stützt die These einer Horoskopdarstellung ebenso, wie das ursprüngliche Hinterfangen der Armillarsphäre mittels eines Schriftbandes, durch welches der beschriftete Teil des Gerätes besonders hervorgehoben wurde. Für eine Horoskopdarstellung wären das päpstliche Geburtshoroskop und das Datum der Krönung relevant.

Der Zeitpunkt von Alexanders VI. Geburt ist nicht überliefert. Direkt nach seiner Wahl zum Papst im August 1492 unternahm die spanische Geburtsstadt Játiva in Ermangelung einer Geburtsurkunde umfangreiche Anstrengungen, um die lokale Zugehörigkeit ihres berühmten Sohnes zu belegen. Dabei stand offenbar jedoch im Vordergrund, DASS dieser in der Stadt geboren wurde und nicht WANN.<sup>983</sup> Alexander VI. selbst machte widersprüchliche Angaben zu seinem Geburtstag und nannte die Neujahrstage 1431<sup>984</sup> und 1432.<sup>985</sup> Die auf der Armillarsphäre dargestellten Konstellationen zeigen zwar keinen dieser beiden Tage (Abb. 9.88-9.89)<sup>986</sup>, bei einem angenommenen Krönungszeitpunkt am 26. August 1492<sup>987</sup> zwischen 14.35 und 16.30 Uhr entsprechen jedoch fünf der sechs Tierkreiszeichen den astrologischen Konstellationen dieses bedeutsamen Moments (Abb. 9.90). Der ganz links dargestellte Löwe steht hierbei für die Mars-Jupiter-Konjunktion im

---

<sup>982</sup> Zur *Cappella Bella degli Baglioni* in Santa Maria Maggiore zu Spello vgl. Benazzi 2000, passim.

<sup>983</sup> Ein anonymer Chronist beschreibt die Feierlichkeiten vor Ort und fügt hinzu: „*All dies habe ich in der Chronik dieses Jahres gesehen. [...] Um ein für alle Mal sicherzustellen, dass der Pontifex in Játiva geboren und aufgewachsen ist, wollte die Stadt ein Dokument erstellen, welches von vereidigten Zeugen unterschrieben werden sollte. Diese nahmen Rancesco Luis Bou, ein Ritter und Leutnant des Gouverneurs Viceroy von Valencia, James Estana, ein Zivil- und Kriminalrichter, Galceran Escrivá, ein Ritter, Asensio Miralles, Francisco Domínguez und Baltasar Morello, Ratsberren von Játiva ab. Sie erhielten die Aussagen am 27. und 28. August des besagten Jahres und es waren 13 an der Zahl. Die Zeugen sagten unter Eid aus, dass der Pontifex in Játiva als Sohn der Adligen Jofre und Isabel de Borja im Juli um Mitternacht im Haus seines Vaters auf dem Borja-Platz nahe des Marktes geboren worden wäre.*“ Weiterhin nennen die Augenzeugen den betreffenden Raum des Elternhauses, geben aber weder ein konkretes Datum noch die Jahreszahl an. Roo 1924, S. 5, 534. Zit. nach Villanueva 1902, S. 213f. Eigene Übersetzung, Originalzitat im Quellen-Anhang. Bethencourt 1908, S. 733-752, ist sicher, dass hierbei das Jahr 1431 gemeint ist. Ruggeri 2003, S. 27, folgt ihm darin, allerdings ohne Angabe von Gründen oder die Benennung seiner Quellen.

<sup>984</sup> Der päpstliche Zeremonienmeister Johannes Burcardus berichtet in seinem Tagebuch-Eintrag vom 1.1.1498: „*Der Papst sagte den Kardinälen, nachdem er den Segen gesprochen hatte, und ich habe das gehört, dass er am vorangegangenen Tag sein 67. Lebensjahr vollendet habe, denn er sei am ersten Tag der Woche, am ersten Tag des Monats und am ersten Tag des Jahres geboren und zwar im ersten Jahr des Pontifikats von Eugen IV.*“ Burcardus 1883-85, S. 425; Burckardi 1907-13, II, S. 67. Das aus dieser Äußerung resultierende Datum, der 1. Januar 1431, wird in weiten Teilen der Forschung akzeptiert. Poeschel 1999, S. 33, 236; Reinhardt 2005, S. 15. Allerdings wurde der Sonntag traditionell als erster Tag der Woche bezeichnet und im Jahr 1431 fiel Neujahr auf einen Montag. Berechnung des Wochentages nach dem julianischen Kalender über [www.pfeff-net.de](http://www.pfeff-net.de). Zu diesem Zeitpunkt saß zudem Martin V. auf dem Papstthron, Eugen IV. wurde erst am 3. März 1431 gewählt. Fischer-Wollpert 2003, S. 102

<sup>985</sup> Burcardus äußert sich in seinem Tagebuch noch ein weiteres Mal, diesmal abweichend, zum Geburtstag des Papstes. Unter dem Eintrag vom 15. Dezember 1502 berichtet er von einer Unterredung mit seinem Kollegen Bernardino. Dieser hatte ihm erzählt, dass der Papst am Vortag den Teilnehmern der Messe gesagt habe, er würde am Ende dieses Monats sein 71. Lebensjahr vollenden. Dann habe er jedem 30 Dukaten geschenkt. Demnach wäre Alexander VI. ein Jahr später, am 1. Januar 1432, geboren worden: einem Sonntag, der im ersten Pontifikatsjahr Eugens IV. lag. Allerdings ist dieses Datum auffällig symbolhaft. Am ersten Wochentag des ersten Monats des ersten Jahres eines persönlich geschätzten Papstes auf die Welt zu kommen, stellt eine auffallend prägnante Verbindung zwischen beiden Personen her. Zudem war Alexanders Onkel, Calixtus III., zu Silvester 1378 geboren worden. Und ein Geburtstag Alexanders am Folgetag (Neujahr) untermalte dessen innerfamiliäre Nachfolgerschaft auf dem Thron Petri eindrucksvoll. Daher kann keineswegs als gesichert gelten, dass der Papst tatsächlich an einem Neujahrstag geboren wurde, sodass das wahre Geburtsdatum von Alexander VI. weiterhin ungeklärt bleibt.

<sup>986</sup> Der von den Zeugen in Játiva benannte Geburtsmonat Juli kam dort ebenfalls nicht zur Darstellung. Denn selbst wenn dieser Zeitpunkt der Tatsache entspräche, hätte Alexander VI. wohl kaum das entsprechende Horoskop malen lassen, wenn er selbst mehrfach den 1. Januar als Geburtstag angab.

<sup>987</sup> Ruggeri 2003, S. 63-66; Stranges 2005, S. 137.

Löwen<sup>988</sup>, die an dritter Stelle abgebildete Jungfrau spiegelt die Sonne-Merkur-Konjunktion in diesem Zeichen wieder. Der Deszendent im Krebs wird durch ein an vierter Stelle gezeigtes Schalentier repräsentiert, der Steinbock-Aszendent findet sich direkt daneben. Ganz rechts ist der Wassermann dargestellt, in dem eine Konjunktion von Saturn mit dem Glückspunkt stattfand.<sup>989</sup> Einzig das zweite Tierkreiszeichen von links fällt aus dem Rahmen und hat keinen Bezug zu den astrologischen Bedingungen des Krönungsnachmittages. Es zeigt einen Kentaur als Symbol des Schützen. Seine eigentümliche Form, vor allem im unteren Bereich, wirkt jedoch wie nachträglich aufgemalt – auch im Vergleich mit der Darstellung des Schützen im Jupiter-Fresko. Stattdessen fehlt das Zeichen Waage, in dem zum Krönungszeitpunkt eine aus astrologischer Sicht prägnante Konjunktion stattfand. Die Fläche des Armillarsphären-Abschnittes, auf den der Schütze gemalt wurde, ist so angelegt, dass dort die Darstellung eines breiten Tierkreiszeichens zu erfolgen hatte. Dies träfe auch auf die Waage zu, durch die die Symbole auf der Armillarsphäre erst als Horoskop erkennbar wären. Denn in diesem Zeichen fand am 26. August 1492 eine weitere prägnante Konjunktion statt. Am frühen Nachmittag jenes für Rodrigo Borgia so bedeutenden Tages verbanden sich dort Mond und Venus am *Medium Coeli*. Dies versprach Macht, Ruhm, Reichtum, hohes Ansehen, Beliebtheit im Beruf und der Gesellschaft sowie ein friedliches Miteinander.<sup>990</sup> Überdies wird die Waage von der Venus beherrscht – wie der Stier, der zugleich das Wappentier der Borgia ist. Im August 1492 bot kein einziger Tag günstige astrologische Aspekte im Tierkreiszeichen Stier, insofern ist ein Ausweichen auf die Waage, bei dann blendenden Konstellationen, überaus plausibel.

Warum also ist auf der Armillarsphäre keine Waage, sondern der Schütze dargestellt? Und welchen Grund gab es für die anderen zahlreichen Überarbeitungen? Denkbar wäre natürlich, dass zum Zeitpunkt der diversen Restaurierungen der Bildgrund bereits stark angegriffen war, und der ursprüngliche Zustand nicht mehr rekonstruiert werden konnte. Doch eine andere These ist wahrscheinlicher: Alexander VI. hatte sich bereits zu Lebzeiten zahlreiche Feinde gemacht: seine Kirchenreform war im Ansatz steckengeblieben, es kam zu kriegerischen Auseinandersetzungen und zu massiver Kritik an der päpstlichen Lebensführung. Borgia wurde der Dämonie bezichtigt, als Antichrist bezeichnet<sup>991</sup> und nach seinem Tod in der offiziellen Rede zum nachfolgenden Konklave angegriffen.<sup>992</sup> Auf das nur wenige Tage dauernde Pontifikat Pius' III.<sup>993</sup> folgte Giuliano della Rovere als Papst. Dieser war Alexander VI. im Konklave von 1492 unterlegen und seither sein größter Rivale gewesen.<sup>994</sup> Der neue Pontifex wählte, wie sein Vorgänger, einen paganen Namen, der ihn zudem in die direkte Nachfolge von Julius Caesar stellte: Julius II. Während seines eigenen

---

<sup>988</sup> Auf diese Konjunktion berief sich Botschafter Antonius Manilius, 1559, fol. 66<sup>r/v</sup>, in seiner Gratulationsrede nach der Wahl Alexanders VI. und führte aus, dass unter dieser auch die Stadt Rom gegründet worden sei. Er verwies zudem auf den rückläufigen Mars im Zeichen Jungfrau, unter welchem neues Vertrauen beginnen könne sowie auf den Schöpfer, der den Himmel und die neuen Planeten erschaffe und der neue Epochen anbrechen lasse. Irritierend an Manilius' Aussage ist jedoch, dass Jupiter und Mars am 26. August 1492 zwar in Konjunktion standen, dass der Mars aber weder die Jungfrau durchlief, noch rückläufig war.

<sup>989</sup> Den Glückspunkt, der auch ‚Glücksrad‘ oder ‚arabischer Punkt‘ genannt wird, erwähnt bereits Ptolemäus in der *Tetrabiblos*. Seine Berechnung erfolgt aus den Positionen von Sonne, Mond und Aszendent und wird mit materiellen Lebensverhältnissen sowie dem Wohlbefinden des Horoskopeigners in Verbindung gebracht. Vgl. Ptolemäus 2000, S. 165. Zu den arabischen Punkten vgl. Baldini 2008.

<sup>990</sup> Vgl. Ptolemäus 2000, S. 232f., 236.

<sup>991</sup> Vgl. Hermann-Röttgen 1992, S. 62-67.

<sup>992</sup> Abdruck und Kommentar bei McManamon 1976, S. 54-70.

<sup>993</sup> Am 22. September 1503 wurde Francesco Todeschini Piccolomini zum Papst Pius III. gewählt, er starb jedoch bereits am 18. Oktober 1503.

<sup>994</sup> Giuliano della Rovere hatte sich Alexander VI. im Konklave von 1492 geschlagen geben und sich während dessen Pontifikat ins Exil nach Ostia zurückziehen müssen. Vgl. Brambach 1997, S. 102; Reinhardt 2005, S. 84f., S.100.



Pontifikats betrieb er offensiv die *damnatio memoriae* seines Vorgängers.<sup>995</sup> Nach dem Bericht seines Zeremonienmeisters Paris de Grassi konnte Julius II. nicht einmal das Bild Borgias ertragen und ließ dessen Wappen von öffentlichen Gebäuden Roms herschlagen, unter anderem von der Engelsburg (Abb. 9.91). In Anbetracht dieser Bemühungen, jegliche Erinnerung an Alexander VI. auszulöschen, wäre es denkbar, dass nachträglich gezielt Bildelemente in der *Sala delle Sibille* entfernt oder verändert wurden: zum Beispiel im Fresko der Astrologie durch die Entfernung des Schriftbandes hinter der Armillarsphäre, welches diese hervorhob und dem Betrachter zusätzliche Informationen gab, aber auch durch eine kleine, aber folgeschwere Veränderung innerhalb der dargestellten Tierkreiszeichen.

Bereits diese beiden Interventionen hätten es unmöglich gemacht, die im 15. Jahrhundert jedem Gebildeten geläufigen Symbole in ihrer Gesamtheit zu deuten. Tatsächlich ist nun nicht mehr ohne weiteres erkennbar, dass die Armillarsphäre des Astrologie-Freskos die relevanten Konstellationen der Krönung Alexanders VI. präsentierte und somit das älteste erhaltene Horoskop-Fresko in Rom darstellt. Zudem wurde die Basis dafür geschaffen, auch den Inhalt der *Planetenkinder*-Fresken zu missdeuten, sie schnell zu vergessen und die sieben Bildfelder statt als politisches Programm eines ehrgeizigen Papstes lediglich als dekorativen Themenkreis innerhalb anderer Zukunftskünder (Propheten, Sibyllen) wahrzunehmen. Somit wird dieser Machtdarstellung und -funktionalisierung die Grundlage entzogen.

In diesem Zusammenhang ist der erneute Blick auf das Vorgehen Julius' II. aufschlussreich. Dieser weigerte sich, dauerhaft im *Appartamento Borgia* zu leben und beauftragte deshalb die Anlage neuer Wohnräume in der darüberliegenden Etage. Auf die Frage seines Zeremonienmeisters Paris de Grassi, warum er die Fresken und Wappen Alexanders VI. nicht einfach entfernen ließe, antwortete er, das sei kein dekoratives Problem. Der Geist seines Vorgängers würde auch dann nicht aus den Räumen vertrieben, wenn dessen Bilder entfernt wären. Zudem schätzte er Pintoricchios Malerei trotz dessen Tätigkeit für Alexander VI., er selbst hatte bereits mehrere Werke bei diesem beauftragt.<sup>996</sup> Die vier Säle seiner neuen Residenz wurden mindestens ebenso reich an hohem begrifflichen Inhalt gestaltet wie die Wohnräume des verhassten Vorgängers, auch der luxuriöse Charakter beider Ausstattungen ist vergleichbar.<sup>997</sup> In der *Stanza della Segnatura* ließ der Rovere-Papst von Raffael ein Fresko der Astrologie malen, das den Sternenhimmel zum Zeitpunkt seiner Krönung (31.10.1503, drei Stunden nach Sonnenuntergang) zeigt (Abb. 9.92).<sup>998</sup> Wahrscheinlich wollte er damit dem Krönungshoroskop Alexanders VI. die Darstellung seines eigenen glanzvollen Pontifikatsbeginns entgegensetzen. Im Folgenden soll dargelegt werden, wie die *Planetenkinder*-Fresken diese These stützen.

---

<sup>995</sup> Vgl. Stranges 2005, S. 139-141

<sup>996</sup> Der Künstler hatte bereits mehrfach für die Familie della Rovere gearbeitet, zwei Grabkapellen in der römischen Kirche *S. Maria del Popolo* und den Palazzo des Domenico della Rovere an der Piazza Scossacavalli (heute Palazzo dei Penitenzieri) ausgemalt. Für Julius II. hatte er während dessen Zeit als Kardinal *den Palazzino di Giuliano della Rovere* (heute *Palazzo Colonna*) freskiert. Zwölf Jahre nach Antritt seines Pontifikats, im Jahr 1515, beauftragte Julius II. Pintoricchio mit der Ausmalung des Chorgewölbes von *S. Maria del Popolo*. Vgl. La Malfa 2008, S. 60; La Malfa 2009, S. 119. Zur Gestaltung des *Palazzo dei Penitenzieri* vgl. Aurigemma 1999, S. 47. Zu Pintoricchios Werken im Palazzo Colonna vgl. Cavallaro 2004, S. 297-312, S. 297-312. Vgl. Stranges 2005, S. 140f.

<sup>997</sup> Vgl. Poeschel 1999, S. 261. Der Auftrag für die Deckengestaltung der vier Säle erfolgte zunächst an mehrere Künstler: an die Italiener Perugino, Peruzzi, Sodoma, Bramantino und Lotto sowie den Deutschen Johannes Ruysch, einem Experten für die Ausführung grotesker Motive. Ab 1508 arbeitete zudem Raffael in der *Stanza della Segnatura*. Julius II. beauftragte den 25-Jährigen daraufhin mit der Ausführung der gesamten Dekoration und entließ die übrigen Maler. Vgl. Pomella 2007, S. 111.

<sup>998</sup> Zur Darstellung dieses Horoskops und dem Krönungszeitpunkt vgl. Mori 1987, S. 34.



### 9.6.1 Christliche Vereinnahmung

Die in Kapitel 1.2 aufgezeigte Funktion der Planetengötter als Werkzeuge Gottes wird in der *Sala delle Sibille* sehr plakativ dargestellt, z.B. durch Engelsflügel am Zepter des Jupiters und am Caduceus des Merkurs (Abb. 9.73-9.74).<sup>999</sup> Sie üben vom Himmel herab ihre Tätigkeit als Vollzieher des Schöpfer-Willens aus. Darüber hinaus sind alle *Planetenkinder*-Fresken mit sprechender christlicher Symbolik aufgeladen, die jedem zeitgenössischen Besucher der Wohnräume Alexanders VI. sofort auffallen musste – beginnend mit den Zugtieren der Götterwagen: Der Drache und sein Handeln wird in der neutestamentlichen Offenbarung des Johannes bildreich beschrieben (Offb 12,1-15).<sup>1000</sup> Dort steht er für den apokalyptischen Dämon Azazel, der durch die göttliche Macht besiegt wird.<sup>1001</sup>

Der Adler als Attribut Jupiters ist der meistgenannte Vogel in der Bibel und erfüllt dabei stets eine symbolhafte Funktion: er nistet hoch auf Felsen (Hiob 39,27), steht stellvertretend für den machtvollen Herrscher (Hes 17,3) und für Schnelligkeit (5 Mo 28,49).<sup>1002</sup> Hervorgehoben wird auch seine Fürsorge für die Jungen (5 Mo 32,11).<sup>1003</sup> In der christlichen Literatur wird der Adler überdies häufig mit Christus gleichgesetzt.<sup>1004</sup> Vier verschiedenfarbige Pferde im Fresko des Apollo lassen die Assoziation mit den apokalyptischen Reitern aufscheinen (Offb 6,1.2; 6,3.4; 6,5.6; 6,7.8).<sup>1005</sup> Auch der in der *Sala delle Sibille* dargestellte alttestamentliche Prophet Sacharja nennt die vier unterschiedlich kolorierten Tiere als von Gott gesandte Boten (Sach 1, 8-10).<sup>1006</sup> Stiere, die Zugtiere der Venus, sind in der Bibel als Opfertiere für besondere Gelegenheiten beschrieben (1 Mo 15,9; 1 Sam 6,14).<sup>1007</sup> Von Hirschen hatte bereits Plinius in seiner Naturgeschichte berichtet, dass diese Tiere Schlangen aus ihren Höhlen zwingen und dann töten.<sup>1008</sup> Im Christentum wurde dies übernommen. Der Hirsch steht hierbei als ikonografisches Symbol für Christus, der die große Schlange (Luzifer) mit himmlischem Wasser vernichtet.<sup>1009</sup> Wenn nach Hieronymus (Epist 130, 8) die Schlange mit Versuchung und Sünde gleichgesetzt ist und aus dem Kampf gegen sie die Sehnsucht nach Gott geboren wird<sup>1010</sup>, ist die Hirschlegende als Allegorie des Weges zum Glauben eines jeden Menschen deutbar.<sup>1011</sup>

<sup>999</sup> Pintoricchio hatte im *Appartamento Borgia* ein weiteres Mal einen Hermestab dargestellt: als Putto-Attribut im Fresko der Astrologie in der *Sala delle Arti liberali*. Dort folgt die Darstellung dem Caduceus des Merkur-Kupferstiches von Baccio Baldini (vgl. Abb. 9.75-9.76). Da alle Fresken nach Pintoricchios Entwürfen von derselben Werkstatt ausgeführt wurden, sind die Veränderungen des Formenvokabulars in der *Sala delle Sibille* also bewusst erfolgt.

<sup>1000</sup> Drachen werden in den alttestamentarischen Büchern *Psalmen* (74,13-14; 91,13), *Jesaja* (27,1; 51,9) und *Hiob* (7,12; 26,12-13) erwähnt, dort findet sich jedoch keine Beschreibung.

<sup>1001</sup> StEB, 2005, S. 1848.

<sup>1002</sup> StEB, 2005, S. 650, 1003, 250, 256. Die Seitenreihenfolge folgt derjenigen der angegebenen Bibelstellen.

<sup>1003</sup> StEB, 2005, S. 256.

<sup>1004</sup> Wittkower 1938/1939, S. 293-325.

<sup>1005</sup> Vgl. StEB, 2005, S. 1842.

<sup>1006</sup> Sacharja 1,8-10: „Ich sah in dieser Nacht, und siehe, ein Mann saß auf einem roten Pferde, und er hielt zwischen den Myrten im Talgrund, und hinter ihm waren rote, braune und weiße Pferde. Und ich sprach: Mein Herr, wer sind diese? Und der Engel, der mit mir redete, sprach zu mir: Ich will dir zeigen, wer diese sind. Und der Mann, der zwischen den Myrten hielt, antwortete: Diese sind's, die der Herr ausgesandt hat, die Lande zu durchziehen.“ Zit. nach: StEB, 2005, S. 1132.

<sup>1007</sup> StEB, 2005, S. 27, S. 346.

<sup>1008</sup> Plinius 1976, S. 91-93.

<sup>1009</sup> Der Legende nach sucht der Hirsch eine klare Quelle auf, aus der er Kehle und Magen mit Wasser füllt. Die ihm feindliche Schlange flieht in ein Erdloch. Er erbricht das Wasser in dieses, treibt so das Tier aus dem Versteck und zertritt es mit seinen Hufen. Eine andere Version besagt, dass er das Reptil aus dem Erdloch saugt und in seinem wassergefüllten Magen ertränkt. Vgl. LCI, 2004, Band II, S. 286.

<sup>1010</sup> AT, Ps 42: „Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so schreit, Gott, meine Seele zu Dir“.

<sup>1011</sup> LCI, Band II, 2004, S. 288.

Die Zugtiere der Luna, Delfine, kommen nicht in der Bibel vor. Doch berichten die Kirchenväter, antiken Überlieferungen folgend, von ihrer Menschenfreundlichkeit und Schnelligkeit. In Epistel 21 des Hl. Paulinus von Nola (um 354 – 431) an Bischof Delphinus ist überdies die Rede von „[...] *Delphini filios esse factos* [...]“. Dass damit neben den geistigen Söhnen des Bischofs auch die Christen als Söhne des „großen Fisches“ Christus gemeint sind, erklärt sich aus der Fortsetzung des Textes.<sup>1012</sup> In diesem Sinne ergibt auch die gemeinsame Darstellung des Delfins mit den fischenden *Planetenkindern* einen christologischen Sinn: Im Markus-Evangelium traf Jesus die Galiläer Simon und Andreas beim Fischen an und forderte sie auf, ihm zu folgen (Mk 1,16).<sup>1013</sup> Bei der Apostelberufung erhielt Simon dann den Beinamen Petrus (Mk 3,16).<sup>1014</sup> Im Evangelium des Lukas wurde Simon nach einem unerwartet großen Fischfang zum „Menschenfischer“ berufen und erstmals Petrus genannt (Lk 5,1-11).<sup>1015</sup> Dieser Geschichte entsprechend zieht auf Pintoricchios Luna-Fresko der zentral positionierte Angler einen großen Fisch aus dem Wasser, während der hinter diesem auf dem Boden sitzende Mann andächtig zum Wagen der Luna empor schaut und die ganz links abgebildete Figur mit dem Zeigefinger des ausgestreckten rechten Armes zu ihm zeigt.

In den Tätigkeiten der anderen *Planetenkinder* lassen sich ebenfalls Leitsätze des Christentums erkennen: So ist in diesem speziellen Saturnfresko die Arbeit der Bauern, die mit der Hacke den Boden auflockern, metaphorisch zu verstehen: Ebenso, wie der Bauer den Boden vorbereitet, um die Saat einzubringen, wird das Evangelium gepredigt. Dies schafft die Grundlage für das Verstehen der Gottesbotschaft (siehe das Gleichnis vom Sämann in Mt 13,1-23).<sup>1016</sup> Der auf der Erde niedergelassene lesende Mönch verweist sinnbildlich auf das Gott geweihte Leben. Die daneben sitzende junge Frau verköstigt ein Tier und praktiziert damit Barmherzigkeit aus, eine der Haupttugenden und wichtigsten Pflichten des Christentums (Mt 25, 34-46).<sup>1017</sup> Der Priester am Gefängnis kümmert sich um diejenigen Menschen, die in Versuchung geraten sind und nun dafür büßen müssen. Das christliche Abendmahl, welches der Geistliche durch die Gitterstäbe reicht und das von den Sündern geduldig erwartet wird, zeigt an, dass diese nicht aus der christlichen Gemeinschaft ausgestoßen werden, sondern weiterhin auf Gottes Beistand hoffen dürfen. Der Turban des an Krücken humpelnden Mannes macht diesen als Orientalen kenntlich<sup>1018</sup>, seine rote Farbe verweist auf eine Herkunft aus dem türkischen Reich.<sup>1019</sup>

Die rasche Bewegung des Osmanen in Richtung des Priesters kann als Zeichen für seinen Drang gelten, endlich auch gesegnet und in die christliche Gemeinde aufgenommen zu werden. Auf dem Mars-Fresko lassen das auf dem Boden liegende Buch und der darauf ruhende Kardinalshut ebenfalls einen christlichen Zusammenhang erkennen. Pintoricchio hatte diese Kombination beider Gegenstände in ähnlicher Weise auf dem Bild *S. Gerolamo nel deserto* (1481-1485)<sup>1020</sup> dargestellt

---

<sup>1012</sup> „*Filii enim Delphini reputabuntur in filiis Aaron: sed non cum illis, qui ignem alienum Domino obtulerunt* [...]“. Dem ist gegenüber gestellt: „*Tuis filiis sit cor ardens* [...] Non ergo [...] noxius temporalium rerum amor in nobis ardeat igne pestifero, qui ignis alienus est Deo.“ LCI, Band I, 2004, S. 503. Zu den Briefen des Paulinus von Nola siehe: Skeb 1998, passim.

<sup>1013</sup> StEB 2005, S. 1460.

<sup>1014</sup> ebd., S. 1464.

<sup>1015</sup> ebd., S. 1507f.

<sup>1016</sup> ebd., S. 1426.

<sup>1017</sup> Siehe das Gleichnis vom leichtgläubigen Samariter (Lk 10, 25-37), das Gleichnis vom verlorenen Sohn (Lk 15, 11-32), die Krankenheilungen (Mk 1, 16-20; Lk 8, 1-3; Mk 7, 31-37) oder die Bergpredigt (Mt 5,7).

<sup>1018</sup> Körperliche Gebrechen, Behinderungen oder Krankheiten wurden seit ihrer Beschreibung bei Kirchenvätern wie Ambrosius oder Thomas von Aquin als Strafe Gottes gesehen, die in der Folge sündhaften Verhaltens aufträten. Die Verkrüppelung des Beines könnte in diesem Sinne auf eine spiegelbildliche Strafe nach dem Gehen eines falschen Weges (einer falschen Religion) hinweisen. Vgl. Ruff 2003, S. 132; Schipperges 1990, S. 37.

<sup>1019</sup> Im osmanischen Reich (1299 bis 1923) wurde eine rote Fahne mit weißem Halbmond verwendet, die Ende des 15. Jahrhunderts auf verschiedenen Bildwerken abgebildet ist. <http://www.crwflags.com/fotw/flags/tr-ottom.html>.

<sup>1020</sup> Mancini 2007, S. 61.

(Abb. 9.48-9.49). Daher kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei der Schrift auch in der *Sala delle Sibille* um die Bibel handelt. Allerdings erschließt sich aus den durch Übermalungen veränderten weiteren Bildelementen nicht eindeutig die Bedeutung dieses Freskos.

Warum ließ sich Papst Alexander VI. unter dem Sonnengott Apollo darstellen? Zwar war letzterer im antiken und frühchristlichen Rom verehrt, zum Reichsgott erhoben und von amtierenden Herrschern häufig als Verschmelzungs-Divinität gewählt worden, dennoch steht die Sonnenverehrung als natürliche Religion der Offenbarungsreligion Christentum zwangsläufig konträr gegenüber. Insofern hätte sich der Borgia-Papst ohne eine kanonisierte Verbindung der Häresie schuldig gemacht. Doch wie in Kap. 1.2 dargelegt, schätzte die katholische Theologie die Symbolkraft der Sonne durchaus und hatte darüber hinaus einen Weg gefunden, die Planeten als Gottes Werkzeuge zu verankern, die lediglich seinen Willen ausführen. Die Darstellung direkt unter Apollo demonstriert in diesem Zusammenhang zunächst Gottesnähe. Alexander VI. präsentiert sich als frommer Mann, der – wie alle Menschen, inklusive der weltlichen Regenten und Militärs – dem triumphierenden Jesus Christus untergeordnet ist. Dennoch bezeugen die zentrale Position und der Segensgestus des Papstes, dass dieser innerhalb der irdischen Gemeinde die entscheidende Sonderstellung einnimmt. Eingesetzt durch Gottes Gnade folgt er, Alexander VI. Borgia, in der Rangfolge direkt auf Jesus Christus und lässt nun seinerseits die Sonne in all ihrer christologischen Metaphorik über die Menschen erstrahlen. König und Kaiser huldigen ihm und erbitten seinen Beistand. Doch der Papst segnet nicht nur die Regenten, sondern den ganzen Raum – als *pars pro toto* für die Menschheit.

Der Verzicht auf jegliche sinnliche Assoziation bei der Darstellung der Venus-Kinder legt nahe, dass das Fresko keine *Venus vulgaris*, sondern eine *Venus coelestis* zeigt. Diese erstmals in Platons Symposium getroffene Zweiteilung der Liebesgöttin, bei der körperliches Begehren abgewertet und Tugendhaftigkeit idealisiert wurde,<sup>1021</sup> erhielt 1484 durch den Neuplatoniker Marsilio Ficino ihre philosophische Formulierung und christliche Erweiterung: Liebe sei lediglich ein anderer Begriff für die wechselseitige Zuneigung von Gott zu den Menschen und den Menschen zu Gott. Diese habe den Schöpfer dazu veranlasst, sich zu den Menschen zu begeben und motiviere diese, zu ihm zurückzukehren. Das größte Ziel der Liebe sei es daher, zu Gott zu gelangen.<sup>1022</sup> Ficino bezieht sich dabei auf die Bibel, wo nach dem ersten Brief des Johannes (1 Joh 4) Gott die Liebe selbst ist und die Liebe der Menschen zu ihm seine geforderte Antwort. Auch im Evangelium des Matthäus (Mt 22, 36-40) ist die Liebe von und zu Gott sowie zu den Mitmenschen das wichtigste Gebot.<sup>1023</sup> Und im zweiten Brief des Petrus (2 Petr 1,5-8) heißt es:

*„So wendet alle Mühe daran und erweist in eurem Glauben Tugend und in der Tugend Erkenntnis und in der Erkenntnis Mäßigkeit und in der Mäßigkeit Geduld und in der Geduld Frömmigkeit und in der Frömmigkeit brüderliche Liebe und in der brüderlichen Liebe die Liebe zu allen Menschen. Denn wenn dies alles reichlich bei euch ist, wird's euch nicht faul und unfruchtbar sein lassen in der Erkenntnis unseres Herrn Jesus Christus.“*<sup>1024</sup>

Dieser Vers beinhaltet eine Reihe von Eigenschaften, an deren zentralen Begriff „Tugend“ erstrebenswerte Charakterzüge wie Mäßigung (Selbstbeherrschung), Frömmigkeit (gottgefälliges

---

<sup>1021</sup> Physische Liebe ist für Platon lediglich ein nachrangiger Aspekt menschlichen Begehrens, welches jedoch stets in intellektuelle Kontemplation verwandelbar ist. Vgl. Platon 1940, S. 674, 676.

<sup>1022</sup> Marsilio Ficino benannte in seinem 1484 veröffentlichten *Symposium-Kommentar Commentarium in convivium Platonis de amore* zwei Venus-Typen, welche die unterschiedlichen Seiten der Liebe repräsentieren. Während die *Venus vulgaris* Sinnbild der sinnlichen Liebe ist, schwebt die *Venus coelestis* über irdischen Dingen. Vgl. Panofsky 1939, S. 141.

<sup>1023</sup> Söding: Stichwort „Liebe“ in: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 6, 1997, S. 911.

<sup>1024</sup> StEB 2005, S. 1793.

Verhalten und ehrfurchtsvolle Scheu) sowie christliche Erkenntnis gereiht wurden. Diese sind in den *Planetenkindern* der Venus, welche bislang lediglich als *Concordia* gesehen wurden, umgesetzt.<sup>1025</sup> Vor allem die dem Betrachter gegenüber verschlossene, jeden Blickwechsel verneinende, gesenkte Kopfhaltung zweier Frauenfiguren ist als Zeichen der Keuschheit zu verstehen.<sup>1026</sup> Somit weckt Venus zwar, symbolisiert durch die verführerische Kleidung der Göttin, sinnliche Leidenschaft, sublimiert diese aber zu Humanität, Harmonie und reiner Tugend.<sup>1027</sup>

### 9.6.2 Persönlich-politischer Bezug

Als die *Planetenkinder*-Fresken in der *Sala delle Sibille* geschaffen wurden, waren bereits anderthalb Jahre päpstlicher Regierungszeit vergangen. In der Zwischenzeit hatte Alexander VI. klar seine Ziele definiert und zügig mit deren Umsetzung begonnen. Vor allem der Kampf „gegen die Türken und jeglichen Unglauben“ wurde als vorrangige Aufgabe formuliert.<sup>1028</sup> Traktate waren geltend gemacht worden, die den Pontifex über die weltlichen Fürsten stellten und dadurch das Papsttum stärkten. Bereits acht Monate nach seiner Krönung war von Borgia ein Bündnis zwischen Mailand, Venedig und dem Kirchenstaat besiegelt worden.<sup>1029</sup> Eine weitere Allianz hatte er durch die Verheiratung seines Sohnes Juan ins spanische Königshaus erreicht.<sup>1030</sup> Die Kardinals-Erhebungen seines Neffen Juan Borgia-Lançol und des erst 17-jährigen Sohnes Cesare sowie die Hochzeit von Tochter Lucrezia ins Fürstentum Mailand stärkten die Macht der Familie.<sup>1031</sup> Die Ernennung einer großen Zahl nichtitalienischer Kardinäle, die er unter den Prälaten europäischer Hauptmächte auswählte, riss den italienischen Kirchensenat aus seiner Isolierung und verschaffte der Kurie neue, überaus wichtige Kontakte zur christlichen Staatenwelt.<sup>1032</sup> Der Papst gewährte flüchtigen Juden und Mauren Asyl in Rom und entwickelte eine eifrige Bekehrungstätigkeit, die zu zahlreichen Taufen führte. Per Federstrich (*Raya*) vom Nord- zum Südpol und die Bulle *Inter Caetera* hatte er im Mai 1493 die von Kolumbus und seinen Nachfolgern entdeckten Territorien der neuen Welt zwischen Spanien und Portugal aufgeteilt. Dem von ihm legitimierten neuen Eremitenorden, den *Minimen*, den er mit allen Privilegien der alten Bettelorden ausgestattet hatte, vertraute er die Missionstätigkeit dieser Ländereien an.<sup>1033</sup>

In die *Planetenkinder*-Fresken sind die Huldigungen der Krönungsfeier eingegangen. Vor allem aber werden dort die bisher erbrachten Leistungen sowie das Regierungsprogramm des Papstes präsentiert: So hat Alexander VI. auf dem Apollo-Fresko die irdischen Würdenträger<sup>1034</sup> nicht nur um sich versammelt, sondern auch friedlich geeint. Während der links neben ihm sitzende Kaiser dem Pontifex bereits Untertänigkeit entgegenbringt, hebt der König zu seiner Rechten gerade seine Schwurhand, um den Gehorsamseid zu leisten. In der hinteren Reihe gruppieren sich Vertreter

---

<sup>1025</sup> Poeschel 1999, S. 236.

<sup>1026</sup> Die Demonstration von Keuschheit ging gemäß neuplatonischer Vorstellungen notwendigerweise mit besonderer Schönheit einher. Vgl. Schumacher 2009, S. 29.

<sup>1027</sup> Siehe dazu Cheney 1985, S. 88f; De Girolamo Cheney 2002, S. 177-160.

<sup>1028</sup> Roo 1924, Band II, S. 465f. (Dok. 87). Die Absicht, gegen die Türken vorzugehen, äußerte er während seines gesamten Pontifikats. Siehe hierzu: Soranzo 1950, S. 131-194; Poeschel 1999, S. 46f. In einem Breve an König Maximilian beschrieb er das Vorrücken der Türken auf dem Balkan und tadelte dessen Untätigkeit gegenüber dem Feind der Christenheit. Vgl. Alexander VI.: Breve *Tertius nunc* an Maximilian vom 2. Oktober 1493; Poeschel 1999, S. 45.

<sup>1029</sup> Das Bündnis wurde am 25. April 1494 geschlossen. Siehe Brambach 1997, S. 103.

<sup>1030</sup> ebd.

<sup>1031</sup> Reinhardt 2005, S. 84-100.

<sup>1032</sup> Schüller-Piroli 1984, S. 148f.

<sup>1033</sup> Vgl. Dangel 1959, S. 20

<sup>1034</sup> Neben den Vertretern der alten Orden findet sich ein Vertreter der *Minimen*, der Allergeringsten. In dem Kardinal ist eventuell ein Papst-Sohn, der Kardinal Cesare Borgia, zu sehen.

der wichtigsten geistlichen Orden, des Militärs und Adels. Zusammen bilden sie unter der Führung des Borgia-Papstes eine starke, friedliche und vereinte christliche Macht. Alexander inszeniert seine eigene Person also, indem er das Bild-Wissen seiner Mitmenschen abrufft, seine eigenen politischen Botschaften andockt und seine einzigartige Geltung als weltlicher und klerikaler Herrscher herausstellt.

Ein weiterer prägnanter Hinweis auf die Regentschaft Alexanders VI. findet sich in den *Planetenkindern* unter Jupiter, welche sich für eine Beizjagd zusammengefunden haben.<sup>1035</sup> Als streng begrenztes Vorrecht des weltlichen und geistlichen Adels gehörte sie zu den zentralen Themen des höfischen Lebens und wurde auch unter Alexander VI. praktiziert.<sup>1036</sup> Mehr als 250 Jahre vor der Krönung des Borgia-Papstes hatte Kaiser Friedrich II. (siehe Kap. 2.10.1) mit seinem Falkenbuch *De arte venandi cum avibus* (verfasst zwischen 1241 und 1248) den ersten europäischen Traktat über die Kunst der Falknerei geschrieben.<sup>1037</sup> Für ihn war diese aufgrund der benötigten Kombination aus Willensstärke und Fürsorge eine ideale Vorübung für die Menschenführung. Friedrich II. stellte fest, dass der Falkner bei der Jagd, vor allem aber während der Ausbildung des Vogels stets besonnen und selbstbewusst agieren müsse. Diese Eigenschaften würden ihn und die Beizjagd zum Sinnbild für tugendhaftes, überlegtes und zielstrebiges Handeln machen und seien Voraussetzungen eines idealen Herrschers. Dass Alexander VI. lediglich eine signifikante Jagdszene unter Jupiter darstellen ließ und auf weitere, traditionell unter diesem Planeten dargestellte Genre-Szenen verzichtete, legt nahe, dass er gezielt das Sinnbild des guten Regenten visualisieren ließ und dieses damit für sein Pontifikat in Aussicht stellte.

Auch das bereits durch die frontale Darstellung aus dem Rahmen fallende Fresko der Venus präsentiert ganz klar eine Botschaft Alexanders VI.: Die Landschaft am linken Bildrand wurde analog zu derjenigen seines Geburtsortes Jativa gestaltet (Abb. 9.71-9.72). Die Liebesgöttin kommt mit ihrem Stiergespann aus der Richtung dieser spanischen Stadt angefahren. Dabei legt die Zusammengehörigkeit der Venus und der Borgia-Bullen eine genealogische Verbindung nahe. Eine Darstellung an der Decke der *Sala dei Santi* bringt Osiris bereits mit dem Stier, dem heraldischen Motiv des Pontifex, in Verbindung und erklärt damit indirekt den ägyptischen Stier-Gott zum Urahn der Familie.<sup>1038</sup> In der *Sala delle Sibille* wird nun zudem die Venus zur Urmutter der Borgia und die Herkunft der Familie damit auf den Gründungsmythos der Stadt Rom zurückgeführt.<sup>1039</sup> Damit wird für Alexander VI. als Regenten entsprechend der üblichen mittelalterlichen Praxis eine mythologische Genealogie kreiert. Er ist gleich in mehrfacher Hinsicht als der ideale Herrscher Roms gezeigt: Seine pagan-göttlichen Vorfahren Osiris und Venus bieten ihm die genealogischen Voraussetzungen; die Berufung als irdischer Stellvertreter des christlichen Gottes bestätigt ein weiteres Mal die herausragende Einzigartigkeit des Borgia-Papstes.

---

<sup>1035</sup> Jene, bereits von Aristoteles und Plinius beschriebene, Art des Jagens war seit dem 5. Jahrhundert in Italien bekannt und erlebte im Rahmen neuer östlicher Kontakte infolge der Kreuzzüge des Hochmittelalters eine Blütezeit. Zur Geschichte der Beizjagd vgl. Lindner 1973, passim; Candil García/Hartman 2007, passim.

<sup>1036</sup> In einem Brief an seinen Herzog berichtet der ferraresische Gesandte von einem Besuch im Haus Cesare Borgia, als dieser gerade zur Jagd aufbrechen wollte. Vgl. Bradford 1979, S. 55. Der Sohn Alexanders VI. war ein Pferdenarr, der die Jagd liebte. Den Mainzer Erzbischof bat er in einem Brief, ihm einige taugliche Hunde zu schicken. Vgl. Sacerdote 1950, S. 104.

<sup>1037</sup> Vgl. Georges 2008, passim.

<sup>1038</sup> Vgl. Poeschel 1999, S. 165.

<sup>1039</sup> Der Sage nach war Aeneas der Sohn von Venus und Anchises. Die Liebesgöttin führte ihn mit dem alten Vater zunächst sicher aus dem untergehenden Troja, später gründete sein Sohn Iulus Ascanius die Mutterstadt Roms, Alba Longa. Auf Aeneas und die mythologische Abstammung von Venus berufen sich die Julier, bis hin zu Gaius Julius Caesar und seinen Adoptivsohn Octavian. Nach Vergil (*Aeneis* 6, 763) soll Silvius der Nachfolger seines Bruders Iulus Ascanius in Alba gewesen sein.

Auch die übrigen Fresken zeigen das Wirkens Alexanders VI.: Er sorgt dafür, dass das Wort Gottes auf fruchtbaren Boden fällt, dass die Türken christianisiert und barmherzige Taten vollbracht werden (Saturn). Er kämpft für seine Ziele, wie auch der Mars-Sohn Romulus zu ungewöhnlichen Maßnahmen gegriffen hatte, um den Erhalt Roms zu sichern. Unter seiner Herrschaft entwickeln sich Wissenschaft und die Künste zu neuer Blüte zu Ehren Gottes (Merkur). Die Fischer auf dem Mond-Fresko schaffen die Verbindung zu Petrus, dem Jesus Christus gesagt hatte:

*„Du bist Petrus und auf diesen Fels will ich meine Kirche bauen, und die Pforten der Hölle sollen sie nicht überwinden. Ich will dir die Schlüssel des Himmelreichs geben: Alles, was du auf Erden binden wirst, soll auch im Himmel gebunden sein, und alles, was du auf Erden lösen wirst, soll auch im Himmel gelöst sein.“<sup>1040</sup>*

Petrus wurde dadurch ermächtigt, den Zugang zu dem von Gott verkündeten Himmelreich zu erschließen oder zu verwehren. Er durfte die Lehre Jesu auslegen und trat damit an die Stelle der „Schriftgelehrten und Pharisäer“.<sup>1041</sup> Die Vollmacht „zu binden“ oder „zu lösen“ drückt aus, dass Petrus nach Belieben Dinge für verbindlich, erlaubt oder verboten erklären durfte, eingeschlossen die Vollmacht, Menschen aus der christlichen Gemeinde auszuschließen oder wiederaufzunehmen. Dem in der Nachfolge Petri stehenden Borgia-Papst standen dieselben Rechte und Privilegien zu. Er konnte Menschen erheben, krönen, exkommunizieren oder vernichten, Krieg und Frieden verkünden oder mit einem simplen Strich auf der Weltkarte Länder und Meere unter Nationen verteilen. Die *Planetenkinder*-Fresken der *Sala delle Sibille* stellen diese Position als mächtigster Mann der Welt heraus und präsentieren die großartigen Leistungen während seines Pontifikats. Damit bestätigen und illustrieren sie eindrucksvoll die auf der Armillarsphäre dargestellten astrologischen Krönungskonstellationen.<sup>1042</sup>

## 9.7 Verteufelt – Verändert – Verfälscht – Vergessen

Die Darstellung der Planetengötter und ihrer Kinder in der *Sala delle Sibille* folgt einem tradierten Bild-Vokabular, das hier jedoch gestrafft und verändert wurde, um gleichzeitig eine christliche und persönlich-politische Deutung zu ermöglichen. Als Resultat geben sie die Antwort Alexanders VI. auf die anlässlich seiner Krönung manifestierten Erwartungen, zu denen die innere und äußere Festigung, Sicherung und Erweiterung der Institution Kirche, Versöhnung der zerstrittenen europäischen Fürsten, der endgültige Sieg über die Türken und deren Missionierung sowie die Schaffung eines dauerhaften Friedens zählten. Auf den Darstellungen überwacht er persönlich das Vorranschieben der Christianisierung und das Ausüben frommer Barmherzigkeit.

Während seines Pontifikats wirken Wissenschaft, Handwerk und Kunst zu Ehren Gottes. Dank ihm herrscht gottesfürchtige Tugend auf Erden statt körperlicher Begierde. Die Rezeption der antiken Sternengötter erweist sich dabei als Instrument der visuellen Annäherung und Aneignung durch christliche Allegorisierung. Denn der Zyklus betont die Bedeutung der Planetengötter für

---

<sup>1040</sup> Mt 16,18-19. Vgl. StEB, 2005, S. 1432.

<sup>1041</sup> Mt 23,13; Mt 23,51-52. Vgl. StEB, 2005, S. 1444, 1428.

<sup>1042</sup> Da die Planetengötter und -kinder in unmittelbarer Nähe zu den Darstellungen von zwölf Sibyllen und Propheten dargestellt wurden, ist es sinnvoll, einen möglichen Zusammenhang zwischen diesen Elementen des Bildprogramms zu untersuchen. Bereits die höhere Platzierung innerhalb des Raumes zeigt jedoch die Vorrangigkeit der *Planetenkinder*-Fresken vor diesen. Denn während die Sternengötter nach christlicher Auffassung des 15. Jahrhunderts als direkte Werkzeuge Gottes aktiv das Leben der Menschen beeinflussen, treten Sibyllen und Propheten lediglich in einer unterstützenden Rolle auf. Sie kündigen ein Ereignis zwar an, nehmen aber als Vorläufer des Aktes nicht am eigentlichen Hauptgeschehen teil. Zur Verbindung der *Planetenkinder*-Darstellungen mit dem übrigen Bildprogramm in der *Sala delle Sibille* (Sibyllen, Propheten, maritime Fabelwesen) siehe Klingner 2010, S. 73-80.

die Menschen, stellt jedoch ihre zwingende Abhängigkeit von Gott heraus. Der Borgia-Papst wird als Begünstigter Apollos präsentiert, der durch den seit dem vierten Jahrhundert praktizierten Bezug der Sonnenmetaphorik auf Christus zugleich die Erwählung durch Gott zu dessen irdischem Vertreter anzeigt. Dabei verleiht die Herleitung der Borgia-Genealogie vom ägyptischen Gott Osiris sowie von der Venus dem Pontifex selbst einen göttlichen Hintergrund.

In ihrer Gesamtheit stehen die acht Fresken für ein neues goldenes Zeitalter während eines glänzenden Pontifikats. Sobald Alexander VI., aber auch jeder Besucher bzw. späterer Bewohner des Raumes, die Augen hob, sah er die blendenden Konstellationen der Krönung, gefolgt von sieben Fresken, welche auf die großartigen Leistungen dieser Herrschaft verwiesen: auf eine konsequente Kreuzzugspolitik, Barmherzigkeit, eine ideale Regierung, Mut, Stärke, Klugheit und christliche Tugend. Überdies präsentierte sich eindrucksvoll der Mann, dem all dies zu verdanken war: Alexander VI. Borgia.

Bei umfangreichen Überarbeitungen der *Planetenkinder*-Fresken, lange vor deren erster fotografischer Dokumentation im Jahr 1890, wurden jedoch zahlreiche Bildelemente verändert, entfernt oder übermalt. Davon sind in erster Linie diejenigen Bildfelder betroffen, die im direkten Zusammenhang mit dem Borgia-Papst stehen: weil sie ihn selbst, sein Wappentier oder den Verweis auf eine astrologisch bedeutsame Konstellation zeigen. Dies legt, im Zusammenhang mit dem schlechten postmortalen Ruf Alexanders VI. und dem nachweislichen Hass seiner Nachfolger auf ihn, eine bewusste Entstellung nahe, um den intendierten Bildsinn zu verändern und ein Verständnis des ursprünglichen Bildsinns unmöglich zu machen.





## IV KONTAMINATION DER IKONOGRAFIE UND ZERFALL DER TRADITION

### 10 Melancholie und Genie – Der Saturnkult der Renaissance

Die konzeptuelle Basis für die ikonografische Weiterentwicklung des *Planetenkinder*-Themas zu Beginn des 16. Jahrhunderts liegt in der philosophischen Diskussion einer Definition des freien Willens. Diese Frage hat die Geisteswissenschaftler aller Disziplinen schon seit jeher bewegt. Dabei ging es vor allem um die Frage des Schicksals und um die Rolle, die das Individuum dabei spielt: ob dieses überhaupt eine Kontrollmöglichkeit über seine eigenen Handlungen hat und – wenn ja – in welchem Rahmen sich diese bewegt. An der Grenze zur frühen Neuzeit wurde die Diskussion darüber von humanistischen Gelehrten intensiv wiederbelebt. Ernst Cassirer (1874-1945) erläutert sie in seinem Werk *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*.<sup>1043</sup> In dessen Kapitel *Freiheit und Notwendigkeit in der Philosophie der Renaissance* verwendet er den Terminus *Planetenkinder*, um die große Nähe zahlreicher Humanisten zu den Sternen zu beschreiben, wie die des italienischen Philosophen Marsilio Ficino (1433-1499). Dieser fühlte sich vor allem dem Planeten Saturn verbunden, mit dem die Melancholie assoziiert wurde.

Nur wenige Begriffe in der Geschichte des abendländischen Denkens werden so inflationär gebraucht wie die Melancholie. Mit diesem Wort werden in der Regel Depression, Rückzugsverhalten, Resignation oder Apathie beschrieben.<sup>1044</sup> Ursprünglich bezeichnet das Wort jedoch keine Gemütsverfassung, sondern eine körperlich-geistige Disposition. Diese gehört einer bereits in der Antike ausgebildeten Theorie an: der Lehre von den vier Grundsäften (Humoralpathologie), die durch ihre gesunde oder ungünstige Mischung (die Komplexion) einen Menschen als Temperament bestimmen.<sup>1045</sup> Der Melancholie galt schon seit jeher ein starkes Forschungsinteresse. Dank zahlreicher grundlegender Studien sowie thematisch enger gefasster Untersuchungen kann an dieser Stelle auf diese verwiesen und auf ein erneutes Referat der Begrifflichkeiten, Entwicklungen und abgrenzenden Thesen verzichtet werden.<sup>1046</sup>

#### 10.1 Marsilio Ficino und die Nobilitierung der Melancholie

Der Staatsmann, Bankier und Mäzen Cosimo de Medici (1389-1464), der jahrzehntelang die Politik seiner Heimatstadt Florenz lenkte, hatte im Jahr 1438 damit begonnen, junge und aufstrebende Gelehrte an seinen Hof nach Florenz zu holen. Nach dem Vorbild der (529 von Justinian geschlossenen) Akademie von Athen ließ er eine platonische Akademie gründen, an der Wissen gesammelt und weitergegeben wurde. Ihr erster Leiter (von 1459-1494) war der Gelehrte Marsilio Ficino. Im Auftrag von de Medici übersetzte er das gesamte platonische *Corpus* sowie neuplatonische und hermetische Schriften vom Griechischen ins Lateinische und machte seinen Lesern die

---

<sup>1043</sup> Cassirer 1963, S. 7.

<sup>1044</sup> Siehe dazu Lepenies 1972, S. 9.11.

<sup>1045</sup> Siehe Kap 1.5.1.

<sup>1046</sup> Hier sei vor allem auf das profunde Grundlagenwerk Saturn und Melancholie von Klibansky/Panofsky/Saxl 1992 verwiesen, das auch den Temperamenten-Zusammenhang berücksichtigt, sowie auf die Untersuchungen von Bandmann 1960 sowie Schmitz 1976, S. 135-162. Letzterer legt verschiedene Gesichtspunkte der neuzeitlichen Melancholieauffassung dar, ebenso wie Hohl 1992, S. 8. Zur Melancholie in der bildenden Kunst siehe Clair 2005.

Übersetzungen anderer spätantiker Autoren, z.B. Iamblichus, Synesius, Priscian, Proklus und Pselus zugänglich. Das umfangreiche Werk des Humanisten, Philosophen, Arzt und Klerikers umfasst neben weiteren Übersetzungen und Kommentaren zu antiken Texten, neuplatonischen Philosophen, zu stark platonisch, astrologisch und magisch geprägten theologischen und medizinischen Schriften auch eigene Abhandlungen sowie einen regen Briefwechsel.<sup>1047</sup> Vor allem aber veränderte Ficino das Verständnis der Melancholie im gesellschaftlichen Bewusstsein. Das führte auch zu einer Weiterentwicklung der Saturn-Ikonographie in den *Planetenkinder*-Darstellungen. Im Einklang mit der platonischen und neuplatonischen Lehre begriff Ficino den Kosmos als vollkommen homogenen Organismus<sup>1048</sup>, in dem die himmlische und die irdische Welt durch einen steten Kräfteaustausch durch die Gestirneinflüsse verbunden sind.<sup>1049</sup> Ficino sah sich selbst als Saturnkind, weil dieser Planet als Herrscher über die Tierkreiszeichen Steinbock und Wassermann galt und der Wassermann am östlichen Horizont gestanden hatte, als der Gelehrte geboren wurde. Der Saturn war also sein Aszendenten-Zeichen. Überdies stand der Planet in seinem Horoskop ebenfalls im Wassermann, was seine Wirkung nach zeitgenössischem Verständnis kolossal verstärkte.<sup>1050</sup>

Ficinos Freund Giovanni Cavalcanti kritisierte diesen in einem Schreiben, dass er sich so vor Saturn fürchte und ihn in negativen Farben darstelle. Dabei habe ihm gerade dieser Planet ein gutes Gedächtnis, Konzentrationsgabe und die Lust an der *vita contemplativa* geschenkt. Deshalb solle er lieber ein Loblied auf Saturn schreiben. Dieser Gedanke war nicht gänzlich neu. Bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts werden das Interesse der am Studium und ihre Ausdauer positiv gewertet, z.B. in den Ausgaben des *Regimen Sanitatis* [4-6].<sup>1051</sup> Nach Calvacantis Appell überdachte Ficino sowohl die pessimistische Sicht auf sich selbst als auch das Bild des Saturnkinds. Er setzte das, was Aristoteles als Melancholie der geistig überragenden Menschen bezeichnet hatte, mit Platons „göttlichem Wahn“<sup>1052</sup> gleich und war nun davon überzeugt, dass die kontemplative Erhabenheit des saturnischen Individuums der Melancholie ihren programmatischen Ausdruck verleiht. Trotz gefährdeter Gemütslage würde das Denken dazu genötigt, „forschend ins Zentrum seiner Gegenstände einzudringen, weil die schwarze Galle selbst dem Zentrum der Erde verwandt“ sei. Ebenso führe diese Komplexion zum Verständnis des Höchsten, weil sie dem höchsten unter den Planeten entspreche.<sup>1053</sup> Saturn sei also nicht nur das mächtigste, sondern auch das edelste Gestirn.<sup>1054</sup> Und die Melancholie sei eine „einzigartige und göttliche Gabe“, wenn der Mensch sie als Teil seiner Persönlichkeit annähme.

1489 erschien Ficinos medizinisch-astrologisches Hauptwerk *De vita libri tres* – ein echter „Bestseller“ seiner Zeit, wie die mehr als 26 Auflagen bis zum Jahr 1647 belegen.<sup>1055</sup> Das erste Buch (*De vita sana*) thematisiert die Reinigung des Körpers und Geistes durch Diäten, Kuren und Arzneimischungen. Der zweite Teil (*De vita longa*) enthält therapeutisch-pharmazeutische Maßnahmen, die die Erhaltung der Gesundheit unterstützen sollen. Der Abschluss der Trilogie (*De vita coelitus comparanda*) verbindet kosmologische, naturphilosophische und medizinische Wissensbestände mit

<sup>1047</sup> Vgl. Hankins 1994, S. 267–299; Kristeller 1986, S. 33–36.

<sup>1048</sup> Boenke/Ficino 2011, III, 11.

<sup>1049</sup> Diese Lehre ist entwickelt in Buch III von *De vita libri tres*.

<sup>1050</sup> Vgl. Otto 2011, S. 432.

<sup>1051</sup> *Regimen Sanitatis Salernitanum*, Kap. LXXXVI.

<sup>1052</sup> Boenke/Ficino 2011, I, 5.

<sup>1053</sup> Boenke/Ficino 2011, III, 22; Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 384.

<sup>1054</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 373.

<sup>1055</sup> Ficinos Schrift *De vita libri tres* war vor allem in deutschsprachigen Raum erfolgreich, wo vor allem der medizinisch-astrologische Traktat rezipiert wurde. Der Schwerpunkt der Rezeption in deutscher Sprache liegt im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Vgl. Benesch 1977, S. 8 Ficinos Text wurde frei übersetzt und bearbeitet; allein von Johann Adelphus Mulings Übersetzung *Das buch des lebenß* (Strasbourg 1505), die nur das erste und zweite Buch berücksichtigt, gab es ca. zehn verschiedene Druckausgaben. Gielow 1903, S. 29–41 stützt seine ausführliche Würdigung von Ficino's Schrift in seiner Arbeit „*Dürers Stich »Melencolia I« und der maximilianische Humanistenkreis*“ auf Mulings Übersetzung.

astrologischen und astral-magischen Überlegungen aus unterschiedlichen Traditionslinien. Dabei stellt Ficino nicht nur eine Kollektion antiker und mittelalterlicher Magietheorien vor, sondern verknüpft auch ägyptische, arabische, lateinische und griechische Quellen zu einer neuen synkretistischen Philosophie.<sup>1056</sup> In diesem dritten Teil erläuterte der Florentiner Gelehrte auch die Theorie und Praxis einer rituellen und astrologischen Beeinflussung des körperlichen sowie seelischen Wohlergehens.<sup>1057</sup> Es befasst sich insbesondere mit Melancholie, die im christlichen Verständnis zu den sieben Todsünden zählt. Dabei äußert er sich auch zum Begriff des persönlichen Schicksals und zu weiteren Aspekten der natürlichen Lebenswelt des Menschen. Er versucht einerseits, die Astrologie mit dem Christentum zu harmonisieren und andererseits die Vorstellungen von Schicksal und Göttlichkeit mit astrologischen Rezepten zu erläutern sowie zu manipulieren.

## 10.2 Schicksal und freier Wille bei Cicero, Augustinus sowie Marsilio Ficino

Bereits in frühchristlichen Texten werden die Begriffe Schicksal und freier Wille diskutiert. Der Bischof und Kirchenlehrer Augustinus (354–430) untersucht zum Beispiel in seinem Buch *De civitate dei*<sup>1058</sup> verschiedene Diskurse zum Thema Glück und Schicksal. Er definiert den Begriff Schicksal neu und grenzt ihn von der im Frühchristentum gebräuchlichen Definition ab, nach der das, was von den Sternen diktiert wird, einer kausalen Reihenfolge folgt – ausgehend vom Ersten Bewegter, also von Gott.<sup>1059</sup> Augustinus verteidigt den freien Willen des Individuums, auch wenn dieser von Gott vorhergesehen werde. Die versteckte kausale Ordnung von Ereignissen sei ebenfalls Gottes Wille. Gleichzeitig beantwortet der Kirchenlehrer einen der häufigsten Einwände gegen die Astrologie, nämlich die Zwillingsfrage.<sup>1060</sup> Bei dieser wird üblicherweise angeführt, dass Astrologie gar nicht funktionieren könne, weil Zwillinge, die ja fast zeitgleich geboren werden, dennoch völlig unterschiedlich sein können. Als Gegenargument verweist Augustinus auf die Geschichte vom Rad eines Töpfers, der seine Scheibe in Bewegung setzte und es zweimal an derselben Stelle markierte. Als er die Scheibe danach stoppte, stellte er fest, dass die Markierungen erstaunlich weit voneinander entfernt waren. Dieses Beispiel nutzt Augustinus, um zu argumentieren, dass die Schnelligkeit und die Ausdehnung des Himmels sehr groß seien im Vergleich zu den Momenten, in denen Zwillinge geboren werden. Jeder von ihnen seine eigenen unverwechselbaren Merkmale im Himmel und demzufolge auch auf der Erde habe. Als Gegenstück zu seinen Ausführungen in Bezug auf die irdische Sphäre definiert der Kirchenlehrer für die himmlische Sphäre das Schicksal als göttliche Gnade in Bezug auf ein anderes Zwillingspaar: auf Jakob und Esau (V,4).<sup>1061</sup> Im Fall dieses Zwillingspärchens sei die Unterschiedlichkeit ihrer Charaktere nicht vom Moment ihrer Geburt abhängig, sondern ein Resultat der Auswahl, die Gott getroffen habe.

<sup>1056</sup> Vgl. Copenhaver 1986, S. 351–369. Aus der Verbindung aristotelischer, platonischer, neu-platonischer und scholastischer Traditionszweigen entsteht die charakteristische Tradition der gelehrten Renaissance-Magie, die sich in Werken wie Cornelius Agrippas' *De occulta philosophia libri tres* (1531) oder Giambattista della Portas' *Magiae Naturalis* (1558) fortsetzte. Vgl. Beiweis 2014.

<sup>1057</sup> Zu den *Libri de vita tres* im Kontext der Schriften Ficinos und des Astrologiestreits seiner Zeit siehe Boenke/Ficino 2011, S. 6–10.

<sup>1058</sup> Augustinus: *De Civitate Dei*.

<sup>1059</sup> ebd., 5.8.

<sup>1060</sup> ebd., 5.2.–5.6.

<sup>1061</sup> Jakob hatte während der Geburt die Ferse von Esau festgehalten und war deshalb quasi im selben Moment wie dieser zur Welt gekommen. Dennoch war er in jeder nur erdenklichen Hinsicht anders als sein Bruder (Gen. 25,26).

Augustinus widmet sich weiterhin Ciceros Kritik an der stoischen Schicksalsdefinition als Reihe von Kausalitäten, die „dem Willen und der Macht des höchsten Gottes“ zugeschrieben werden.<sup>1062</sup> Cicero hatte jede Art von Vorhersehung durch Gott oder die Menschen und dadurch auch automatisch astrologische Wahrsagerei und Prophezeiungen abgelehnt.<sup>1063</sup> Dazu äußert Augustinus, er bevorzuge, jene Astrologen zu widerlegen, die an das Schicksal glauben, statt an dieser Stelle konkret zu Cicero Stellung zu nehmen. Er spricht sich aber auch dafür aus, den deterministischen Schicksalsbegriff durch eine vom eigenen Willen begünstigte Lebensführung zu ersetzen. Denn natürlich ist Augustinus die Bedeutung des freien Willens (*liberium arbitrium*) auch für die theologische Argumentation klar:

„Wenn es ein vorab festgelegtes Schicksal gibt, dann liegt absolut nichts in unserer eigenen Macht und der Wille hat keine freie Wahl. Wenn wir dies anerkennen, wird die gesamte Basis der menschlichen Existenz über den Haufen geworfen.“<sup>1064</sup>

Darin stimmt er Cicero zu, der formuliert hatte: *Und wenn die menschlichen Gesetze keine wirklichen Konsequenzen haben, gibt es auch keine Gerechtigkeit in der Welt.*<sup>1065</sup> Aus diesem Grund hatte Cicero den freien Willen über ein eventuelles Zukunfts-Vorabwissen gestellt und einen allwissenden Gott sowie jede Form astrologischer Divination abgelehnt. Augustinus definiert das Schicksal jedoch sehr spezifisch und interpretiert den Begriff neu: Er setzt den Willen Gottes als gegeben voraus und auch die Reihenfolge, Orte und Gründe, aus denen Dinge notwendigerweise geschehen. Dabei schließt Augustinus den freien Willen aber keinesfalls aus. Für ihn haben die Menschen durchaus eine Wahl, auch wenn diese von Gott vorhergesehen wird.

„Weder fürchten wir, dass unser freier Wille (*voluntate facimus*) kein freier Wille sein könnte, wenn wir anerkennen, dass er, der alles vorhersieht, sich niemals irrt bei dem, was er vorhersieht, das wir tun werden. Cicero hatte diese Sorge, deshalb lehnte er die Vorhersehung ab. Die Stoiker hatten sie, deshalb sagten sie, dass nicht alles notwendigerweise passiert, obwohl sie zugaben, dass alles, was passiert, vom Schicksal abhängt.“<sup>1066</sup>

Mehrfach betont Augustinus, dass jeder bestrebt ist, Gutes zu tun und dass es lediglich die Konsequenz von Unwissenheit sei, wenn sich die Sünde über den freien Willen einschleiche.<sup>1067</sup> Der freie Wille ist für Augustinus also etwas, was das tägliche Leben beeinflusst, etwas, das zu einem Charakter Tugend hinzufügen kann. Er ändere aber nichts am Schicksal, das für jeden Menschen von Gott vorausbestimmt ist.<sup>1068</sup> Der Kirchenlehrer definiert auch den Begriff „Notwendigkeit“ neu. Damit bezeichnet er nicht nur Dinge, die außerhalb unserer Kontrolle geschehen, sondern

---

<sup>1062</sup> ebd., 5.8.

<sup>1063</sup> Vgl. Cicero 1933, 3.95.

<sup>1064</sup> Augustinus: *De Civitate Dei*, 5.8, 5.9.

<sup>1065</sup> Cicero 1948, S. 40.

<sup>1066</sup> Augustinus: *De Civitate Dei*, 5.9.

<sup>1067</sup> Augustinus 1955, 2.1.3.

<sup>1068</sup> Simon Harrison befasst sich intensiv mit Augustinus' Werk und äußert sich zu auftretenden Schwierigkeiten, wenn Wissenschaftler versuchen, Augustinus' Verständnis des freien Willens objektiv, in einer „*einzigsten, monolithischen Theorie des Willens*“ zu fassen. Er stellt heraus, dass sich Augustinus dem Problem des freien Willens subjektiv als ein Wissens-Problem (Problem der Erkenntnis) nähert und dieser fragen könnte „*Woher weiß ich, dass ich frei bin?*“ Harrison bezeichnet diese Annäherung als „Augustinus Weg in den Willen“. Siehe Harrison 2006, vii. Gerald Bonner vergleicht hingegen die verschiedenen Positionen, die Augustinus in Bezug auf den freien Willen eingenommen hatte und verweist dabei auf den „*früheren Lehrer, der den freien Willen verkündete und dem späteren Doktor, der die göttliche Gnade und Vorhersehung verteidigte*“. Bonner 1987, xii. John Rist kommentiert zum Verständnis von Augustinus' Schrift „*der freie Wille ist ein Geschenk und es ist besser, dass Gott Menschen mit der Möglichkeit geschaffen hat, den freien Willen zu missbrauchen als wenn er diese nicht geschaffen hätte*“. Dieser Aspekt drückt für ihn Augustinus' reife Sicht auf den freien Willen aus (wie in *De civitate dei*). Denn der Mensch wähle, wenn er sündige, die geringere von zwei Tugenden. Vgl. Rist 1994, S. 108, 131.

auch Ereignisse, die aus einem ganz bestimmten Grund passieren. Weiterhin sagt er, dass es kein richtiges Leben ohne einen richtigen Glauben an Gott gäbe<sup>1069</sup> und dass der freie Wille existiere, auch wenn Gott ihn vorhersähe. Bei diesem scheinbar paradoxen Argument weicht Marsilio Ficino (1433-1499) von Augustinus ab. Auch zu Ciceros These in Bezug auf den freien Willen nimmt er eine Gegenposition ein: Alle drei Denker lehnen es ab, den freien Willen zu negieren. Aber jeder von ihnen repräsentiert einen unterschiedlichen philosophischen Weg, mit diesem und mit dem Verhältnis zum Göttlichen umzugehen: Cicero wählt die einfachste Antwort. Er erkennt den eigenen Willen, lehnt aber jede Form von Göttlichkeit und Divination ab. Augustinus möchte beides: sowohl den freien Willen als auch die göttliche Vorsehung. Deshalb negiert er nicht die Astrologie schlechthin, sondern lediglich deterministische astrologische Vorhersagen und grenzt den göttlichen Willen gegen negative Bedeutungen des Begriffes „Schicksal“ ab.

Ficino wiederum bezieht sowohl die Astrologie als auch die göttliche Planung und Vorhersehung und den freien Willen in seine Argumentation ein und nutzt die Astrologie dabei als eine Art Werkzeug für das menschliche Individuum, um sich die göttliche Vorhersehung zu erschließen und das eigene Schicksal aktiv nutzbar zu machen. Er sieht sich selbst als Planetenkind (vgl. Kap. 10.1) und etabliert eine philosophische Verwandtschaft zum himmlischen Reich. In diesem Sinn gestaltet er als *Planetenkind* sein eigenes Schicksal und seine eigene Zukunft mit, indem er selbst wie dieser Planet wird, der nach der astrologischen Lehre seine Zukunft vorgibt. Der Gelehrte entwickelt also eine Kosmographie, die die gesamte Welt als eine Art lebendige Kreatur versteht. Sein Verständnis des Universums stützt sich auf die bekannte These, dass das Schicksal jedes Menschen an die Stellung der Planeten zum Zeitpunkt seiner Geburt gekoppelt ist. Der Gelehrte definiert eine Reihe von Eigenschaften, wie Weisheit, intensives Nachdenken und ein hingebungsvolles Leben sowie Berufe, wie Philosoph oder Gelehrter, die Saturnkindern zuvor noch nicht explizit zugeschrieben worden waren und argumentiert, dass alle großen Philosophen unter Saturn geboren worden seien. Er formt das Bild der *Melancholia Generosa*, die er als intellektuelle Eigenschaft par excellence bezeichnet und seiner These zu breiter Geltung verhilft. Das Neue an Ficanos erweiterter Deutung des Melancholiebegriffs (und damit auch dem des Saturnkindes) ist, dass sie den saturngeprägten Menschen in die Lage versetzt, durch sein eigenes Verhalten und Agieren astrologische und christliche Dogmen zu verbinden, mit den Planeten zu interagieren, deren nützlichen Einfluss zu verbessern und ein eventuelles schlechtes Schicksal abzumildern. Er habe durchaus eine Wahl in Bezug auf die Gestaltung seines eigenen Schicksals und sei Dank geistiger Betätigung in der Lage, aus den Qualitäten des betreffenden Planeten zu wählen, was er davon in sein Leben integrieren möchte: „*Derselbe Planet kann Freund oder Feind eines Menschen werden. Er kann Kräfte entfalten, die Glückseligkeit und solche, die Übel bringen, abhängig von der inneren Haltung, die jemand diesem Planeten gegenüber hat. [...]*“ Der Preis für diese Eigenverantwortlichkeit sei jedoch hoch. Denn weil sich der Melancholiker weitgehend der Macht Gottes entziehe, werde er in eine noch qualvollere Einsamkeit gestoßen. Deshalb würden die am tiefstinnigsten denkenden Menschen am meisten unter der Melancholie leiden.<sup>1070</sup> Ficino war zudem davon überzeugt, dass nicht nur Saturnkinder zum intensiven Denken qualifiziert seien, sondern dass auch die geistige Arbeit auf die Menschen einwirkt und sie der Herrschaft Saturns unterwirft. Deshalb sei die *melancholia naturalis* nicht nur eine Gefahr für alle, die durch ihr Horoskop dafür prädestiniert sind (Saturnkinder), sondern auch für alle *studiosi* (Geistesarbeiter).

Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535) nimmt in seiner *De Occulta philosophia* (1533) die neuplatonische Melancholie-Rezeption Ficanos auf und rückt deren astrologische Komponente in den Mittelpunkt. In dieser Vermittlung erfährt Ficanos melancholisches Gelehrtenparadigma eine

<sup>1069</sup> Augustinus: *De Civitate Dei*, 5.10.

<sup>1070</sup> Ficino, *De vita triplici* I, 4.

nochmals verstärkte magisch-astrologische Akzentuierung. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1968) sieht in Agrippas Buch eine wichtige literarische Quelle für Dürers Meisterstich *Melencolia I* (1514), in dem Ficinos neuer Saturn- und Melancholiebegriff erstmals bildlich umgesetzt ist.<sup>1071</sup> Das Buch erschien zwar erst 1531 bzw. nach anderer Quelle 1533, also lange nach Dürers Stich, doch Panofsky weist darauf hin, dass Agrippa sein Werk bereits 1509/10 in einer ersten Fassung abgeschlossen hatte und dass handschriftlich vervielfältigte Exemplare in Humanistenkreisen zirkulierten. Das Manuskript war dem Abt Trithemius gewidmet, einem Freund des Gelehrten Willibald Pirckheimer. Dürer wiederum war mit Pirckheimer befreundet. Dieser konnte dem Künstler die Schrift zu lesen geben oder ihn doch zumindest mit dem Inhalt des Traktats bekannt gemacht haben.<sup>1072</sup>

Nachfolgend sollen dieses allegoriereiche Werk, dessen Interpretation bis heute nicht abgeschlossen ist<sup>1073</sup> sowie die *Melancholie und ihre Kinder* von Lucas Cranach d.Ä. exemplarisch als Saturnkinder-Bilder untersucht und in Bezug auf den veränderten Saturnbegriff analysiert werden.

### 10.3 Dürers *Melencolia I*

Dürers 1514 datierter Kupferstich *Melencolia I* (Abb. 10.1) misst etwa 24 cm in der Höhe und 18,6 cm in der Breite. Als Vorstudien sind sieben Zeichnungen bekannt. Das Blatt zeigt auf der rechten Seite eine geflügelte Personifikation des melancholischen Temperaments. Die Allegorie sitzt im Freien auf einer steinernen Terrasse vor einem Gebäude. Sie trägt ihr langes Haar offen, ein Blätterkranz schmückt es. Ihr Kopf ruht in der Hand des linken aufgestützten Armes, der rechte Arm liegt auf einem geschlossenen Buch im Schoß. Ihre rechte Hand hält einen großen Zirkel. Aus dem verschatteten Gesicht scheint ihr hellwacher Blick auf einen unbestimmten Punkt in die Ferne gerichtet. Trotz der großen fedrigen Flügel auf ihrem Rücken erweckt die Figur durch ihre massigen Körperformen und ein voluminöses, stoffreiches Kleid den Eindruck eines unbeweglichen, meditativen Kontemplierens. Am Gürtel des einfachen Kleides sind ein Schlüssel und ein Beutel herabgeglitten. Dürers einzige Mitteilung zur *Melencolia I* bezieht sich auf diese beiden Objekte: In einem handschriftlicher Vermerk auf der Skizze des Puttos schrieb er: „*Schlüssel bedeußt Gewalt, Beutel bedeußt Reichthum*“.<sup>1074</sup> Dieser knappe Satz verrät, dass der Künstler mit den astrologischen und humoraltheoretischen Theorien des Mittelalters vertraut war. Denn die Worte nehmen Bezug auf das tradierte Charakterbild eines melancholischen Menschen. In sämtlichen mittelalterlichen Beschreibungen des Melancholikers wird dieser als habgierig und geizig und damit implizit

---

<sup>1071</sup> In diesem Werk finden sich z.B. magische Quadrate, kabbalistische Amulette, astrologische Tafeln und Beschwörungen. Vgl. Panofsky 1967, passim.

<sup>1072</sup> Vgl. Brann 1985, S. 139. Die Freundschaft zu Willibald Pirckheimer ist bereits ab 1494 gesichert und bestand bis zum Ende von Dürers Leben. In dessen Haus wurde der Künstler mit zahlreichen Gelehrten, Künstlern und Humanisten Deutschlands bekannt, darunter auch Cornelius Agrippa von Nettesheim. Vgl. Rupprich 2004 (CD-ROM). Georg Weise verweist auf die Übereinstimmung zwischen humanistischen Idealen und religiösen Überzeugungen Dürers sowie seinem künstlerischen Bemühen um Einfachheit, Klarheit und Würde. Vgl. Weise 1953. Donald Kuspit sieht Dürers Streben nach einem einfachen Stil im Zusammenhang mit gleichgerichteten literarischen Idealen Melanchthons. Kuspit 1973, S. 177ff. Die Beziehungen Dürers zum Humanismus wurden von Maurizio Bonicatti und Dieter Wuttke untersucht: Bonicatti 1971, S. 131ff.; Wuttke 1964. Im Gegensatz dazu bringt Hubert Schrades 1934 erschienenes Werk „*Die religiösen Grundlagen in Dürers Schriften und Kunst*“ die sprachlichen Wendungen des Künstlers in seinen kunsttheoretischen Schriften mit der deutschen Mystik in Zusammenhang, um Dürer als spätmittelalterlich-christlich geprägten Künstler von einem humanistischen Weltbild zu distanzieren. Schrade 1934, S. 22-29.

<sup>1073</sup> Zur Wirkungsgeschichte des Dürerschen Kupferstiches, die an dieser Stelle nicht ausführlich dargelegt werden kann, siehe Schuster 1982, S. 72-134. Dürers Stich hat in der kunsthistorischen Forschung unzählige Deutungen erfahren. Einen zusammenfassenden Überblick gibt Lütke Notarp 1998, S. 171-184.

<sup>1074</sup> Rupprich 2004, (Dürer-Nachlass), S. 394,5, vgl. dazu auch Gielow 1904, S. 76.



als reich geschildert. So war für Nicolaus von Kues die Fähigkeit des Melancholikers, durch Anwendung unerlaubter Mittel zu großem Reichtum zu gelangen, geradezu ein Kennzeichen der „*avaritia melancholia*“.<sup>1075</sup> Unklar bleibt allerdings, ob Dürers Melancholiefigur diese Eigenschaften zugeordnet werden sollen oder ob, da Beutel und Schlüssel unordentlich herabhängen, ihr diese gerade fehlen. Die geflügelte Frau ist derart gedankenversunken, dass sie ihre beiden Begleiter nicht wahrzunehmen scheint: einen mageren, vor ihr am Boden eingerollt schlafenden Hund und einen kritzelnden Putto. Ebenso wenig Aufmerksamkeit schenkt die Melancholiefigur all den Handwerksgeräten und Objekten, die in bedrängender Fülle um sie herum verstreut sind.<sup>1076</sup> Links neben ihr lehnt ein Mühlstein an der Hauswand. An dieser sind zudem (über dem Putto) eine ausbalancierte Balkenwaage und über der Melancholie-Allegorie eine etwa halbabgelaufene Sanduhr in einem kostbaren Gehäuse sowie eine Zugglocke befestigt. Unterhalb letzterer ist ein vierteiliges Zahlenquadrat in die Wand eingelassen.<sup>1077</sup> Diese Objekte deuten auf ein besonderes Maß hin: das der Zeit.<sup>1078</sup>

Die Entstehung der *Melencolia I* fiel in eine Phase großer kosmologischer Umwälzungen. Die von Astronomen ständig verbesserte Präzision bei der Zeitmessung schärfte den Blick für die irdische Vergangenheit. In Dürers Werken ist die Zeit messende Sanduhr stets mit *memento-mori*-Vorstellungen verbunden und ein häufiges Attribut des Todes.<sup>1079</sup> Die Glocke gab er dem Tod ebenfalls häufig als Attribut bei. Ihr Läuten zeigt nach der traditionellen Vorstellung vom Zeitglöcklein das Ende des Lebens an. Ihr Schwengel auf Dürers »*Melencolia I*« hängt lotrecht über der Mitte des Zahlenfeldes. Dadurch wird eine enge Bindung zwischen beiden hergestellt. Dieses aus 16 Feldern bestehende Zahlenquadrat stellt ein so genanntes „*Magisches Quadrat*“ dar. Diese waren für jeden Planeten bekannt, hier ist es dem Jupiter zugeordnet. Seine Zahlen, vertikal, horizontal oder diagonal addiert, ergeben stets die Summe 34.<sup>1080</sup> Das Jupiter-Quadrat wurde bereits von den alten Babyloniern als Amulett gegen böse Kräfte, vorzugsweise gegen die Kräfte des Saturns, getragen.

<sup>1075</sup> Kues 1514, Bd. 3, fol. 75v: „[...] Nam dum viderit aliquam ex quattuor complexionibus excedere a temperamento vel deficere, et propterea corpus distemperatum, vel propter abundantem avaritiosam melancholiam, quae pestes in corpus seminavit varias, usuram, fraudes, deceptiones, furta, rapinas et omnes eas artes, quibus absque labore cum quadam calliditate deceptorie divitiae magnae quaeruntur, quod absque laesione Reipublicae fieri nequit [...]“

<sup>1076</sup> Am linken Rand der Terrasse befinden sich Feuertopf und Zange. Außerdem sind Kugel, Hobel, Kehleisen, Holzsäge, Profilholz, Hammer, Zange und Richtscheit auf dem Boden verstreut. Diese Gerätschaften gehören zum Bereich der Architektur. Zur Geometrie, der höchsten der freien Künste, passen der Zirkel in der Hand der Melancholiefigur sowie der Polyeder, auf dem bei genauerem Hinsehen die Form eines Totenkopfes erkennbar wird. Einige der sich selbst überlassenen Gegenstände sind zudem die traditionellen Attribute der Kreuzigung: Hammer, Zange, Nägel und Leiter. Weiterhin gibt es ein rundes Tintenfass, einen Schreibzeugbehälter und einen Blasebalg.

<sup>1077</sup> Der erste Zustand zeigt im Magischen Quadrat die Neun am Beginn der dritten Zahlenreihe seitenverkehrt, während die darüber befindliche Fünf bereits aus einer irrtrümlichen Sechs berichtet ist.

<sup>1078</sup> Auf einer Vorzeichnung der »*Melencolia I*« (1514, heute im British Museum, London) hielt der Putto noch einen Sextanten und ein Senkblei in den Händen, Instrumente, mit denen die Neigung der Gestirne am Himmel gemessen und die Vertikale zum Erdmittelpunkt hin bestimmt wurden.

<sup>1079</sup> z.B. auf dem Flugblatt mit Versen „*Vom Tod und dem Landsknecht*“ (1510), auf dem der Tod den Menschen daran erinnert, dass sein Leben in der Zeit wie der Sand im Glas verrinnt. Schuster 1991, Bd. 2, S. 461, Anm. 16.

<sup>1080</sup> Zu den 86 Möglichkeiten, innerhalb dieses Magischen Jupiterquadrats die Zahl 34 zu bilden, siehe [www.math.tu-freiberg.de/~hebis/caf/magisch.html](http://www.math.tu-freiberg.de/~hebis/caf/magisch.html). Dürer hat die 34 auf seinem Kupferstich auch an anderen Stellen hervorgehoben: Der Zeiger des Zifferblattes der Sonnenuhr über dem Stundenglas steht zwischen den Zahlen 3 und 4. Die Zeitspanne von 9 bis 4 umfasst 7 Stunden (Quersumme von 34). Der senkrechte Strich ist vielleicht nur als Halterung anzusehen, betont aber die Symmetrie, indem er auf die Mitte zwischen den Zahlen der linken und rechten Seite bildet – eine Ausgewogenheit, die dem Stand der beiden Waagschalen und den zur Hälfte gefüllten Gläsern der Sanduhr entspricht.

Die Römer nannten es „*tabula Iovis*“<sup>1081</sup>, also eine Tafel, mit der man die heilsamen und Glück bringenden Kräfte des Jupiters aktivieren wollte. Im Mai 1514 stand der Jupiter in Sonnennähe – in exakter Opposition zum Saturn, der allabendlich über dem Horizont am Südhimmel zu sehen war.<sup>1082</sup> Dass Dürer die sonst übliche Darstellungsweise des Magischen Quadrats erheblich abwandelte, hatte einen sehr persönlichen Grund: Am 17. Mai 1514 war seine Mutter, die ihm sehr nahe stand, gestorben.<sup>1083</sup>

Die schlichte, fensterlose Architektur des Blattes wird nur durch ein Gesims gegliedert. Am Gebäude lehnt eine schräggestellte Leiter mit sieben sichtbaren Sprossen, dazwischen ist eine Küstenlandschaft sichtbar. Die ruhige Wasserfläche wird auffällig von der doppelten Lichterscheinung eines Kometen und eines Regenbogens beherrscht. Einige ufernahen Bäume und Büsche stehen im Wasser – offenbar gibt es gerade eine Überschwemmung. Die irdische und messbare Zeit der Alltagsdinge wird hier um eine Komponente erweitert, die außerhalb des menschlichen Fassungsvermögens liegt: Das Wissen und die Kunst des forschenden Menschen reichen nicht aus, um Phänomene, wie Sintflut, Weltuntergang, Regengüsse und Verwüstung zu beherrschen.<sup>1084</sup> Vor allem Kometen waren (trotz der Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg von Regiomontanus unternommenen Versuche) während der Dürerzeit in ihrem Lauf noch nicht exakt berechenbar und wurden deshalb als *stellas errantes*, als Irrsterne bezeichnet. Um 1500 war ein Höhepunkt der Kometenfurcht erreicht<sup>1085</sup>, der sich Zeitgenossen kaum entziehen konnten. Auch Dürer verzeichnete in seinem *Gedenkbuch* einen Kometen unter den Ereignissen, die ihn tief beeindruckt hatten<sup>1086</sup>. Zu diesem Kometen korrespondierten auch Dürers Freunde Pirckheimer und Beheim, letzterer sagte Kaiser Maximilian eine schwere Melancholie voraus.<sup>1087</sup> Denn Kometen wurden, je nach ihrer Größe, Form, Leuchtkraft, Richtung und Schweifstärke, jeweils einem Planeten zugewiesen<sup>1088</sup> und Saturnkometen (dieses war einer) galten generell als Unglücksbringer.<sup>1089</sup> Ihre unheilvolle Bedeutung war schon in der Antike bekannt und wurde während des gesamten Mittelalters bis in die Zeit der Aufklärung anerkannt.<sup>1090</sup> Man nahm an, dass sie verheerende Regenfälle und

<sup>1081</sup> Vgl. Pfeiffer 1971, S. 168-207; über talismanische Figuren, Charaktere und magische Quadrate siehe Nowotny 1951. Dort werden auch die mutmaßlichen Quellen für die magischen Quadrate Dürers und Agrippas von Nettesheim genannt.

<sup>1082</sup> Berechnungsgrundlage waren zum damaligen Zeitpunkt die Alphonsinischen Tafeln, heute gelten die von der NASA herausgegebenen Ephemeriden-Tabellen.

<sup>1083</sup> Eine Addition der beiden mittleren Zahlen der oberen waagerechten Reihe zeigt den Todesmonat Mai (5). Der Todestag ergibt sich aus dem Mittelquadrat, bei dem die Zahlen über Kreuz addiert werden ( $11 + 6 = 17$  oder  $10 + 7 = 17$ ) oder aus dem kreuzweisen Addieren der Eckzahlen des äußeren Quadrats ( $16 + 1 = 17$  oder  $13 + 4 = 17$ ). Tag und Monat lassen sich aber auch allein aus dem Mittelquadrat ablesen, indem zuerst über Kreuz addiert ( $10 + 7 = 17$ ) und beim verbleibenden Zahlenpaar ( $11 - 6 = 5$ ) eine Subtraktion vorgenommen wird. Aus dem Tagebuch des Künstlers ist überliefert, dass sein Schmerz so groß war, „*dass ich's nit kunt sagen*“. Zit. nach Gedenkbuch, Fragment von 1514, in: Lehmstedt 2004. Auch Dürers Kohlezeichnung von 1514, die seine Mutter kurz vor deren Tod zeigt, ist ein Zeugnis ihrer engen Bindung.

<sup>1084</sup> Agrippa von Nettesheim, *De occulta philosophia*, III, 32, fol. 105<sup>r</sup>, zit. nach Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 501, Anm. 254.

<sup>1085</sup> Dröbner 1999, S. 93.

<sup>1086</sup> Da das erhaltene Bruchstück des Gedenkbuches nur die Jahre 1502 bis 1514 verzeichnet, wird es sich hierbei um den Kometen von 1506 gehandelt haben, denn zu Dürers Zeit sind ansonsten nur noch 1477 und 1527 Kometen erschienen. Vgl. die Angaben im Kometenverzeichnis bei Stegemann, 1973, S. 151ff.

<sup>1087</sup> Reicke 1940, S. 255f., 435f.

<sup>1088</sup> Vgl. Gundel, W.: Stichwort: Kometen, in: RE, S. 67ff.

<sup>1089</sup> HwdA, Bd. 5, Stichwort „Komet“, Sp. 100.

<sup>1090</sup> Lauffer 1917, S. 13-35. Für die Verbreitung der Kometenfurcht wird im Allgemeinen eine Theorie des Aristoteles, die er im ersten Buch seiner „*Meteorologica*“ um 330 v. Chr. niederschrieb, verantwortlich gemacht. Dieser beschrieb die Entstehung von Kometen und dass sich mit ihrem Erscheinen Dürreperioden, Stürme, Erdbeben, Missernten, Hungersnöte oder andere katastrophale Zustände verbinden würden. Vgl. Tammann/Véron 1985, S. 75f.

Überschwemmungen verursachen würden.<sup>1091</sup> Auch wenn der Kopf des Himmelskörpers nach unten zeigte, wie auf Dürers Stich, wurde dies als Zeichen für eine Hochflut gewertet.<sup>1092</sup> Zudem entwickelte sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine weitere Form des Kometenglaubens, der in einem extremen Sündenbewusstsein wurzelte. Danach sind Kometen Zeichen der Ankündigung einer Strafe Gottes für menschliche Unzulänglichkeit.<sup>1093</sup> Am linken oberen Bildrand flattert ein fledermausähnliches Tier, in dessen ausgebreitete Flügel der Titel *Melencolia I* eingeschrieben ist.

Im allegorisch genau auskalkulierten Bildplan von Dürers Darstellung platzierte der Künstler seine Melancholiefigur auf der rechten Seite und gab ihr die traditionellen Attribute der Schwarzgalligkeit mit: ein verschattetes Gesicht, eine aufgestützte Hand, Untätigkeit und einen Geldbeutel. Der über ihr befindliche Bildteil quillt über mit Vanitas-Verweisen. Die überschwemmte Landschaft, der Komet, die siebensprossige Leiter sowie Mühlstein sowie der auf dem Polyeder vexierte Totenkopf verweisen auf die Apokalypse-Thematik<sup>1094</sup>, während die untere Bildhälfte das irdische Tun des humanistischen Saturnkindes anzeigt.<sup>1095</sup>

In Kapitel I 4 der *De vita tripli*<sup>1096</sup> setzt Ficino die „*litterati*“ mit kontemplativen Saturn-Menschen gleich, die „*ad centrum rerum singularum investigandum*“ (zwanghaft zur Erkundung des Kerns der einzelnen Gegenstände), „*ad altissima quaeque comprehendenda*“ (zum Erfassen aller höchsten Dinge) angetrieben wären. Ihrem Blut würden durch „*inquisitio*“ (intensives Forschen) laufend die feineren und edleren Bestandteile entzogen, so dass ihr Körpersaft zunehmend kalt, dick und schwarz werde. „*All dies pflegt den Geist melancholisch, den Sinn traurig und furchtsam zu machen.*“<sup>1097</sup> Betrachtet man die *Melencolia I* vor diesem Hintergrund, scheint Dürers Frauenfigur durch ihre intensive Geistesanstrengung melancholisch geworden zu sein. Dazu passt die einzige schriftliche Äußerung Dürers zur ‚Melancholie‘ aus „*Speis der Malerknaben*“, dem Entwurf eines Lehrbuchs für angehende Maler von 1508. Darin warnt Dürer die künftigen Künstler vor übermäßiger geistiger Anspannung, weil das zu einem Überhandnehmen der schwarzen Galle führen könne<sup>1098</sup>. Auf seinem Melancholie-Stich ist das Prophezeite offenbar eingetreten. Allerdings wird kein Maler ihr Opfer, sondern ein forschender Geist.

In seinem vielschichtigen Kupferstich vereint Dürer sowohl die traditionelle Ikonographie des schwarzgalligen Temperaments, heidnisch-antike Melancholie-Elemente, Vanitas-Symbole als auch Apokalypse-Verweise. Als Forscherin nach Weisheit und umgeben von zahlreichen Werken ihrer auf Maß und Zahl beruhenden Künste residiert sie, wie in Pico della Mirandas *Oratio de*

<sup>1091</sup> Dröbner 1999, S. 94

<sup>1092</sup> HwdA, Bd. 5, Stichwort: Kometen, Sp. 100.

<sup>1093</sup> Die Verbindung von Kometen und strafendem Gott waren aus Antike und Mittelalter nicht bekannt.

<sup>1094</sup> Für die Thematisierung der Apokalypse sprechen zwei weitere Bildelemente: Das Sinnbild der Waage findet sich in Off. 6, 5-6 und bei Daniel: „*Man hat dich in einer Waage gewogen und zu leicht befunden*“. Die Bedeutung des Mühlsteins könnte sich aus Off. 18, 21 erhellen: „*Und ein starker Engel bob einen großen Stein auf wie einen Mühlstein, warf ihn ins Meer und sprach: Also wird mit einem Sturm verworfen die große Stadt Babylon und nicht mehr gefunden werden*“. Der Stein des Ärgernisses wird hier zum Sinnbild des Weltgerichts. Während Figur 13 von Dürers Druckwerk Apokalypse (Die Hure Babylon auf dem scharlachroten Tier, 1498) den Mühlstein noch klein in der Hand des Engels zeigt, wird er 16 Jahre später auf dem Kupferstich groß und schwerwiegend – als Warnung und Mahnung.

<sup>1095</sup> Schuster deutet die beiden Bildhälften anders. Während er die rechte Seite als klaren Tugendausweis versteht, vereint die linke Seite für ihn sämtliche traditionellen Sinnbilder der Fortuna und folgert auch hieraus generell den intendierten Sinn des Stiches als Tugendblatt, als Tugendaufforderung an den Melancholiker. Schuster 2005, S. 93.

<sup>1096</sup> Vgl. Ficino, Opera, S. 496f.

<sup>1097</sup> „*Haec omnia melancholicum spiritum, moestum et pavidum animum efficere solent.*“

<sup>1098</sup> „*Das sext, ob sich der jung zw vill übte, do fand jm dy Melecoley über hant mocht nehmen, daz er durch kützweilich seiten spill zw leren do von gezogen wird zwergetzlikeit seins geplütz.*“ Zit. nach Rupprich 2004, Bd. II, S. 92.

*dignitate homini*<sup>1099</sup> und in Carolus Bovillus' *Liber de sapiente*<sup>1100</sup> gefordert, als *deus in terris* mit umfassender Verfügungsgewalt, worauf Dürer in seiner Vorzeichnung hinwies.<sup>1101</sup> Dennoch kann, wie er stets betonte, menschliche Erkenntnis nie zur vollständigen Wahrheit vordringen. Diese sei ein Vorrecht Gottes. Der denkende Mensch gerate wegen seiner geistigen Unzulänglichkeit in einen melancholischen Zustand. Er könne versuchen, diesen mit astrologisch-magischen oder pharmazeutischen Hilfsmitteln zu bezwingen – letztlich sei sein Aktionsradius jedoch auf das Irdische beschränkt und auch in dieser Hinsicht Gottes Willen und Allmacht unterworfen. Als tröstliche Vision auf Dürers Stich ist der über der gesamten Szenerie prangende Regenbogen zu werten, der auf den unverbrüchlichen Bund Gottes mit den Menschen verweist.

Waren Saturnkinder vor der *Melencolia I* in erster Linie als gesellschaftliche Randgruppe gezeigt, können sie seit Dürers Stich auch in der Bildtradition des gelehrten Melancholikers stehen.<sup>1102</sup> Damit stellt diese Druckgrafik ein Schlüsselwerk der Saturnkind-Verbildlichungen dar. Das Werk prägte – wie kein anderes – die künstlerische Nachfolge des Themas, bestimmte nachhaltig die Verbindung von Melancholie und geistig-schöpferischer Begabung und veränderte prägnant die Darstellung der Saturnkinder.<sup>1103</sup>

## 10.4 Von schwarz zu rot.

### Die religiöse Melancholie-Auffassung Martin Luthers

Dürers *Melencolia I* hatte eine enorme Nachwirkung auf zeitgenössische und spätere Künstler. Auch auf den gleichaltrigen Lucas Cranach d.Ä. (1472-1553). Im Todesjahr Albrecht Dürers (1528) begann Cranach mit der bildlichen Umsetzung des Themas „Melancholie“. Bis zum Jahr 1533 entstanden insgesamt vier Werke.<sup>1104</sup>

Exemplarisch soll das Colmarer Gemälde (76,6 x 56 cm, Öl auf Holz, 1532, Abb. 10.5) untersucht werden. Obwohl es unverkennbar Bezug auf Dürers berühmten Stich nimmt, scheint das Vorbild nur deshalb zitiert worden zu sein, um sich deutlich von ihm zu distanzieren. Beide Werke tragen denselben Titel, versinnbildlichen aber nicht ein und dieselbe Sache und auch nicht die gleiche

---

<sup>1099</sup> Nach dieser humanistischen Anthropologie von der besonderen Würde des Menschen hat der Mensch als Mikrokosmos keine besondere Natur, sondern an allen Kosmosstufen Anteil. Es liegt deshalb an ihm, was er werden will. Folgt er seinen Trieben, so wird er, wie ebenfalls von Carolus Bovillus 1510/11 (siehe Anm. 13) illustriert, zum Tier, zur Pflanze, zum Stein degenerieren. Folgt er dagegen seinem Intellekt, wird er zum wirklichen Menschen, zu einem gottähnlichen Wesen. Die Würde des Menschen besteht also nach humanistischer Auffassung darin, dass der Mensch durch den tugendhaften Gebrauch seiner geistigen Gaben, durch die vom richtigen Maß geleiteten Künste und Wissenschaften, sich selbst als wirklicher Mensch und damit als Ebenbild Gottes, entwickelt.

<sup>1100</sup> Bovillus 1510/11.

<sup>1101</sup> Schuster 2005, S. 94.

<sup>1102</sup> Bereits vor Dürers *Melencolia I* war das melancholische Temperament in der Grafik ambivalent behandelt worden. Einerseits wurde in Anlehnung an die aristotelische Lehre eine schöpferisch-intellektuelle Begabung angedeutet, andererseits fand das im Mittelalter vorherrschende Denken einer trägen und faulen Disposition Niederschlag. Vgl. Lütke Notarp 1998, S. 177

<sup>1103</sup> Ein unmittelbarer Einfluss des Stiches ist in selbstständigen und zyklischen Temperament-Darstellungen, vor allem der deutschen Grafik im 16. und 17. Jahrhundert, erkennbar. Hans Sebald Beham (1539) orientiert sich z.B. in Habitus, Pose und beigegebenen Gegenständen an der Dürerschen Vorgabe. (Abb. 10.2). Unter anderem kann auch für Melancholie-Stiche von Virgil Solis (1534 – 1562) (Abb. 10.3) und Jost Amman (1550-55, Abb. 10.4) ein Vorbildcharakter der *Melencolia I* konstatiert werden.

<sup>1104</sup> Das früheste Bild von 1528 ist als Leihgabe aus Privatbesitz in der *Gallery of Scotland* in Edinburgh. Das zeitlich folgende Gemälde stammt aus dem Jahr 1532 und befindet sich im Besitz des Colmarer *Musée d'Unterlinden*. Im selben Jahr entstand eine weitere Melancholie-Darstellung, die im *Statens Museum for Kunst*, Kopenhagen, verwahrt wird. Das jüngste erhaltene Bild entstand wahrscheinlich im Jahr 1533, es wird in amerikanischem Privatbesitz vermutet. Hoffmann-Axthelm 2012; Städel-Museum 2007 (Ausst.-kat.), S. 316-319.

Botschaft. Der Kunsthistoriker Dieter Koeplin verwies auf Cranachs Nähe zur Lehre des Reformators Martin Luther.<sup>1105</sup> Ab 1505 lebte der Maler in Wittenberg und arbeitete zunächst am kur-sächsischen Hof Friedrichs des Weisen. Zudem war er jedoch ein selbstständig agierender und in der Stadt hoch geachteter Künstler, der Ämter als Ratsmitglied, Stadtkämmerer und während dreier Jahre auch als Bürgermeister innehatte. Wittenberg galt seit der Publikation von Luthers Thesen als Zentrum der protestantischen Bewegung – mit der auch Cranach sympathisierte.<sup>1106</sup> Bereits 1519 produzierte der Künstler illustrierende Holzschnitte zu Luthers Schriften. Er war so eng mit ihm befreundet, dass er als Trauzeuge bei dessen Hochzeit mit Katharina von Bora und als Pate des erstgeborenen Sohnes fungierte, während Luther Taufpate von Cranachs 1520 gebo-rener Tochter Anna wurde.<sup>1107</sup> Entsprechend nah erlebte der Künstler dessen Reformationslehre.

Luthers Auffassung von Melancholie, Astrologie und Theologie begriff den Menschen in einem grundsätzlichen Verhältnis zu Gott, aus dem sein Verhältnis zu sich und zur Welt entsprang. In Abwehr der humanistischen Vorstellungen sind Astrologie und Melancholie für ihn „Teufelswerk“ und ein „Prüfstein der Glaubenskraft“.<sup>1108</sup> Nicht Saturn, sondern der Teufel ist dabei Urheber menschlicher Traurigkeit und des seelischen Schmerzes. Damit ist der melancholische Mensch für Luther weit entfernt von „genialischer“ Erkenntnis im Sinne der Philosophie Ficinos oder des Agrippa von Nettesheim. Auch eine Rechtfertigung und Bekämpfung der Melancholie mit astralen Mitteln weist der Reformator zurück. Die lutherische Kritik an der Astrologie ergibt sich aus deren An-spruch, Voraussagen über Weltlauf und Menschenschicksale zu treffen.<sup>1109</sup> Dies stünde im Wider-spruch zur Allmacht Gottes, der das Schicksal des Menschen bestimme und über allem, d.h. auch über den Sternen, stehe. Die Annahme, anhand des Sternenlaufs das Geschick des Menschen zu verstehen und zu bestimmen, ist für Luther ein Irrweg, er sieht die Sternkunde als „eine Erfindung des Teufels“.

*„Sie erhebt die Sterne zu ‚Nebengöttern‘, an die der Mensch glaubt, obwohl er doch als Beherrscher der Welt nicht ihnen dienen soll, sondern Gott. Der Sternenglaube mindert das Vertrauen, das der Mensch in Gott haben soll, damit er die Widrigkeiten der Welt bestehen kann. Er verlagert das Unglück des Menschen, das Böse, nach außen zu den Sternen, anstatt dass der Mensch es in sich selbst sucht und es als Folge der Erbsünde begreift.“<sup>1110</sup>*

Auch die Melancholie-Problematik steht für Luther nicht im Spiegel von Saturn, wenngleich er selbst über seine unglückliche Geburt unter diesem Planeten klagt.<sup>1111</sup> Stattdessen greift der Re-formator auf medizinisch-theologische Traditionen des Mittelalters zurück. Diese beruhen auf ei-nem doppelt gefassten Krankheitsbegriff – als Krankheit der Seele, die sich durch ein willentliches Einverständnis des Betroffenen zur Sünde in eine „göttliche Bestrafung“ wandelt und Krankheit des Körpers, die als eine „belohnungswürdige, göttliche Prüfung“ verstanden wird sowie der Verbindung von melancholischer Erkrankung und der „acedia“ und „tristitia“ als Todsünden. Die Anfechtung bein-haltet einen Abfall von Gott, eine Versuchung des Teufels: „Wo ein melancholischer und schwermuthiger

<sup>1105</sup> Hoffmann-Axthelm 2012, S. 194; Koeplin 1973, S. 225; Koeplin /Falk 1974, S. 269f., 292f.

<sup>1106</sup> Hoffmann-Axthelm 2012, S. 194.

<sup>1107</sup> Messling 2011, S. 22f.

<sup>1108</sup> Vgl. Obermüller 1978, S. 28: „[Luthers] Melancholiebild hält die Schwebe zwischen der heidnisch-antiken Auffassung der Me-lancholie als einer Krankheit an Leib und Seele und dem scholastischen Begriff der Acedia/ Tristitia, der Sünde wider Gott. Beide aber – und damit gelang Luther eine Synthese zweier scheinbar nicht vereinbarer Ansichten – haben ihren gemeinsamen Ursprung in der Existenz des Bösen [...]“

<sup>1109</sup> Ludolphy, I, 1964, S. 168.

<sup>1110</sup> Ders., S. 203ff.

<sup>1111</sup> „Ego Martinus Luther sum infelicissimis astris natus, fortassis sub Saturno. Was man mir thun und machen soll, kann nimer-mehr fertig werden; schneider, schuster, buchpinder, mein weib verziehen mich auff's lengste“. Martin Luther, zit. nach Warburg 1920, S. 23.

Kopf ist, der mit seinen eigenen Gedanken umgibt und sich frisst, da hat der Teufel ein zugericht Bad.“<sup>1112</sup> Er selbst hatte die Ambivalenz der Anfechtung im Spannungsbogen von erlebter Gottesferne und angestrebter Gottesnähe durchlitten und verstand dies rückwirkend als Prüfung des Glaubens: Sofern der Mensch diese bestünde und überwinden könne, fände er sich in Gott wieder. Im krankhaften Zustand der Melancholie sei er jedoch teuflischen Versuchungen ausgesetzt:

*„Alle Traurigkeit, Seuchen und Schwermuth kommt vom Satan [...] Denn Gott betrübt nicht, schreckt nicht, tödtet auch nicht, weil er ein Gott der Lebendigen ist; darum hat er auch seinen eingeborenen Sohn gesandt; daß wir durch ihn leben sollen; ist gestorben, daß er ein Herr des Todes würde. Daber saget die Schrift: ‚Seid fröhlich, getrost‘ etc. Geistlicher Anfechtung Arznei ist Gottes Wort und das Gebet.“*<sup>1113</sup>

Melancholie ist für Luther also nicht nur ein theologisches Problem, sondern vor allem ein praktisches im Sinne der Lebensbewältigung. Zu deren Überwindung hält er medizinische Hilfsmittel, Kräuter, Arzneien und diätetische Maßnahmen für geeignet – die aber nur helfen, wenn zugleich eine Hinwendung zu Gott, seinem Wort und seiner Kirche erfolge:

*“[...] wer mit Traurigkeit, Verzweiflung oder anderem Herzeleid geplaget wird und einen Wurm im Gewissen hat, derselbige halte sich erstlich an den Trost des göttlichen Worts, danach so esse und trinke er, und trachte nach Gesellschaft und Gespräch gottseliger und christlicher Leute, so wird’s besser mit ihm werden.“*

Seine Auffassung der Melancholie als Zustand der Versuchung, des Leidens am Selbst und an Gott lässt sich mit strukturell ähnlichen Vorstellungen mittelalterlicher Mystik parallelisieren.<sup>1114</sup> Die Anfechtung gewinnt dabei einen positiven Aspekt, der eine gewisse Ähnlichkeit mit dem humanistischen Gedanken der Verbindung von Melancholie und Außerordentlichkeit aufweist – weil Zweifel und Glauben, Leiden und Erwähltheit zusammengehören.<sup>1115</sup> Dennoch bleibt für Luther vor allem der negative Aspekt der Melancholie lebendig. Diese Auffassung gründet in der Tradition mittelalterlicher Vorstellungen, die wiederum aus der Antike gemäß der Lehre Galens und seiner Nachfolger übernommen wurden.

## 10.5 Das Colmarer Melancholie-Gemälde von Lucas Cranach d.Ä.

Die Colmarer Melancholiedarstellung von Lucas Cranach d.Ä. ist eine direkte Umsetzung des antihumanistischen Gedankengutes Luthers. Das hochformatige Tafelbild wird durch eine junge, rotblonde Frauengestalt bestimmt. Sie sitzt im rechten Bildvordergrund auf einem Schemel in einem karg ausgestatteten, aber farblich klar gegliederten Innenraum. Ein ungleichschenkliges Fenstertrapez im rechten oberen Bildviertel lenkt den Blick in den blauen Himmel. Die Außenwelt wird als sonnenbeschienener Landschaftsausblick mit einer befestigten Stadt auf einem Felsen wiedergegeben.

Die Allegorie trägt ein rotes Kleid und ein orange-goldenes Untergewand. Viele markante Linien des Bildes laufen streng auf das freizügig dargebotene Dekolleté zu. Im Gegensatz zu Dürers *Melencolia I* fehlen hier zwei tradierte ikonografische Hinweise auf die Melancholie: das verschattete Gesicht und die aufgestützte Hand. Stattdessen fixiert die Figur den Betrachter direkt und mit

---

<sup>1112</sup> Koeplin 1973, S. 220. Diese Redensart verwendet etwas später auch Johann Fischart in seinem Werk *Affentheuerlich Naupengeheurlische Geschichtklitterung* von 1575. Vgl. [www.zeno.org/Literatur/M/Fischart,+Johann/Roman/Geschichtklitterung/Widmung](http://www.zeno.org/Literatur/M/Fischart,+Johann/Roman/Geschichtklitterung/Widmung) [Abrufzeitpunkt: 19.06.2016, 16.45 Uhr]

<sup>1113</sup> Zitat aus: Koeplin/Falk 1974, S. 292.

<sup>1114</sup> Zur Abhängigkeit vom Mystizismus siehe Haas 1932.

<sup>1115</sup> Schmitz 1976, S. 153.

forderndem Blick. Auf ihrem Kopf thront kein Kräuterkranz, sondern eine schiefe Dornenkrone. Ihr verzierter Geldbeutel ist gut am Gürtel befestigt - und die Szenerie spielt nicht bei Nacht oder zumindest in der Dämmerung, sondern am helllichten Tag. Als Dürer-Zitat hat auch diese Allegorie Flügel, doch hier sind es schwarze. In der rechten Hand hält sie ein Messer und schnitzt damit an einem Stecken in Richtung ihres eigenen Körpers. Die kreative Kraft richtet sie also gegen sich selbst. Auf dem Boden liegen 12 bereits abgeschnittene Späne.

Auch die Inszenierung unterscheidet sich grundlegend: Statt einer grüblerischen hat die Melancholie-Figur eine aufreizende Haltung eingenommen und scheint direkt den Blickkontakt mit dem Betrachter zu suchen. Sie versucht nicht, die Welt durch intellektuelles Wissen, handwerkliches Geschick oder vielfältige Gerätschaften und Hilfsmitteln zu beherrschen, sondern nutzt andere Waffen: Mit ihrem tief dekolletierten Kleid, den geöffneten Beinen und den zur Schau gestellten Füßen wirkt sie sexuell aufreizend. Indem Cranach seiner Figur eine derart starke erotische Ausstrahlung verlieh, distanzierte er sich zwar von der allgemein verbreiteten Ikonographie der Melancholie, nicht jedoch von einer langen medizinischen Tradition, die einen engen Zusammenhang zwischen Melancholie und körperlicher Liebe sah<sup>1116</sup>: Neben der Figur, am Fuß eines eleganten Tisches (auf dem ein Früchteteller mit Äpfeln, Trauben, Aprikosen und einer Zitrone sowie ein Deckelpokal stehen<sup>1117</sup>) liegt eine graue Kugel. Daneben ruht – wieder ein Dürer-Zitat – ein grauer Hund. Doch hier widerspricht der direkte Blick des Tieres der tradierten Melancholie-Ikonographie. Auf der horizontalen Bildachse grasen zwei Rebhühner. Diese sind der Venus zugeordnet und stehen für ungezügelter Wollust.<sup>1118</sup> Zahlreiche Autoren sehen die Melancholie-Figur als he xenhaft verführerisch<sup>1119</sup> und „allegorische Zauberfrau mit der Wünschelrute“<sup>1120</sup>. Sie gleiche „einer Zauberin, einer sinnenden Hexe“<sup>1121</sup> oder auch einer „verführerischen Hexe im roten Gewand.“

Ausgerechnet ein Engel, der eigentlich als Gottesbote gilt, rühmt hier erotische Anziehungskraft. Die schwarze Farbe der Flügel verweist auf Luzifer, den gefallenen Engel. Zur Dornenkrone berichten die Evangelisten Matthäus (27,9), Markus (15,17) und Johannes (19,2), dass Jesus von Nazareth während der Passion eine solche aufgesetzt wurde.<sup>1122</sup> Cranach nutzt sie hier jedoch als Accessoire der Koketterie. Der auffällig herausgehobene und eigentümlich verdrehte linke Fuß der geflügelten Schönen verweist jedoch auf ein Hinken, das zugleich eine Eigenschaft des Teufels ist.<sup>1123</sup> Daraus lässt sich folgern, dass Cranach in seinem Melancholie-Gemälde tatsächlich die

<sup>1116</sup> Bereits Constantinus Africanus sprach von diesem Syndrom in seiner Übersetzung des *Liber regius* des Ali ibn Abbās al-Mağūsī. Arnaldus von Villanova und Vincenz von Beauvais legten die Semiologie des pathologischen Eros fest und reichten diesen unter die Arten der Melancholie ein. Unter der Bezeichnung *ʿiṣq* (Liebesglut) wurde dieses Liebessyndrom z.B. von Avicenna beschrieben, dessen *Liber canonis* im christlichen Hochmittelalter das meistverwendete Lehrbuch der Medizin war. Zu Avicennas *Liber canonis* siehe Olms 1964.

<sup>1117</sup> Der Deckelpokal ist ein Symbol der Voluptas.

<sup>1118</sup> Eine ungezügelter Libido wurde den Rebhühnern schon im Physiologus nachgesagt. Vgl. Hinz 1995, S. 174-187. Zum Gürtel und den Rebhühnern der Aphrodite vgl. insbesondere Ranke-Graves 1960. Auf S. 61 verweist der Autor darauf, dass sich die Göttin in eine phrygische Prinzessin verwandelte und ein leuchtend rotes Gewand anlegte, um Anchises zu verführen (Bd. 1, S. 58) und dass sie als Göttin von Tod-im-Leben auch „die Schwarze“ (Melainis) oder „die Dunkle“ (Skotia) oder auch „die aus den Gräbern“ (Epitymbia) genannt wurde. Bei Cranach und seiner Werkstatt sind die Rebhühner ebenfalls mit körperlicher Liebe und Wollust verbunden. Sie kommen z.B. auf dem Gemälde *Adam und Eva* (1526, Courtauld Institute, London) und *Samson und Delilah* (1529, Städtische Kunstsammlung Augsburg) vor.

<sup>1119</sup> Vgl. Klibansky in seinem Nachtrag zu Klibansky/Panofsky/Saxl 1992, S. 563.

<sup>1120</sup> Hartlaub 1991, S. 154.

<sup>1121</sup> Bandmann 1960, S. 76; ähnlich Koepplin/Falk 1974, S. 270 und 292.

<sup>1122</sup> Während der Passion statteten die Soldaten Jesus Christus weiterhin mit einem Schilfrohr als Zepter und einem roten Umhang als satirischen „königlichen“ Symbolen aus, während sie ihn misshandelten und verspotteten. Matthäus 27,11, Markus 15,2, Lukas 23,3.

<sup>1123</sup> Vgl. dazu: Préaud 1983, S. 81-102 sowie zur Ikonographie des Teufels im Verlauf der Geschichte: Stanford 2000.



Anfechtung durch den Teufel dargestellt hat. Ähnlich wurde bisher häufig das Schnitzen des Steckens durch die Melancholie-Figur bewertet und dieser in verschiedenen Untersuchungen als entstehender Zauberstab<sup>1124</sup> oder tödliche Waffe, mit der auf anderen Darstellungen Hexen agieren<sup>1125</sup>, gedeutet. Allerdings ist nicht plausibel, warum ein Zauberstab angespitzt werden müsste oder gegen er eingesetzt werden sollte, zumal Hexen auf zeitgenössischen Darstellungen Besen, Mistgabeln, einfache Stöcke oder Spinnrocken mit sich führen. Dagmar Hoffmann-Axthelm verweist in diesem Zusammenhang auf das 1556 in Zürich erschienene erste deutschsprachige Wörterbuch, in dem sich unter dem Buchstaben „H“ folgender Eintrag findet: „Hölzle spitzen / Gufen spitzen / In kleiner Sache vergebens arbeiten. Aranaerum telas texere“<sup>1126</sup> und folgert, dass Cranach eine zeitgenössische Redensart ins Bild setzt. Diese besagt, dass ein Mensch, der sich der Melancholie hingibt, mit etwas absolut Sinnlosem befasst.<sup>1127</sup>

In Cranachs Gemälde tritt also erotische Dynamik an die Stelle kontemplativer Teilnahmslosigkeit bei Dürers asexueller Melancholie-Allegorie. Diese wird durch ein „Prachtweib“ ersetzt, das sich tatkräftig bemüht, uns unter ihrem Blick zu Objekten zu machen<sup>1128</sup>. Koepplin/Falk postulieren, dass „Cranachs Bilder [...] positiv zu der von Luther gewünschten anti-melancholischen ‚geistlichen Freude‘ auffordern“ sollten.<sup>1129</sup> Für diese These sprechen sowohl ein medialer als auch ein formaler Aspekt: Dürer nutzt als Medium den Kupferstich, um mit Hell-Dunkel-Kontrasten die Darstellung zu bestimmen. Cranach hingegen bedient sich zum Transport seiner Botschaft einer ganzen Palette an Farbtönen. Dieses unterschiedliche Vorgehen lässt sich nicht allein mit der Nutzung unterschiedlicher Techniken erklären. Vielmehr leistet die Farbe durch eine grundlegende Veränderung der Darstellung eine wesentliche Rolle zur thematischen Verschiebung des Inhaltes. Forciert wird die spannungsreiche Situation in Cranachs Melancholie-Bild durch das Spiel eines schaukelnden nackten Knaben und seiner drei Kameraden, von denen keiner in Kontakt zur Melancholiefigur steht. Das Kind schwingt auf einer Seilschaukel in der Bildmitte des Hintergrundes und es kann nicht lokalisiert werden, ob es sich im Freien oder im selben Raum wie die Frau befindet. Das unschuldige Treiben der Kinder hat bedrohliche Züge, weil die vier die schwarzgraue Wolke im linken Bildviertel nicht beachten, aus der das Schaukelseil kommt.<sup>1130</sup> Am Umkehrpunkt der Bewegung in der Bildmitte angelangt, ist die Schaukel im Begriff, wieder zu dieser bedrohlichen Wolke zurückzukehren: Innerhalb dieser sprengen vier emblematische Tiere von links nach rechts: Auf einer Färse reiten zwei nackte Frauen, eine weitere kauert auf einem Eber<sup>1131</sup> und sticht mit einer Heugabel auf einen Edelmann ein, der auf einem schwarzen Ziegenbock<sup>1132</sup> reitet. Eine weitere Nackte reitet auf einem grünschillernden Drachen<sup>1133</sup> und präsentiert einen Stab mit Pferdeschädel. Offen

<sup>1124</sup> Hoffmann-Axthelm 2012, S. 198. Ähnlich Meyenburg 1991, S. 144.

<sup>1125</sup> Wipfler 2010, S. 59.

<sup>1126</sup> Maaler 1556.

<sup>1127</sup> Hoffmann-Axthelm 2012, 2. 104.

<sup>1128</sup> Hersant 2005, S. 111.

<sup>1129</sup> Koepplin/Falk 1974, S. 269.

<sup>1130</sup> Die Schaukel könnte das phasenweise Auftreten der Melancholie anzeigen, aber auch eine Anspielung auf die Waage bei Dürer sein. Sie bewegt sich in Richtung der Melancholiefigur und zeigt somit einen akuten Zustand an. Die verlängerte Linie der Schaukelseile trifft genau den das Herz der geflügelten Allegorie.

<sup>1131</sup> Der Eber verkörpert eine breite Skala positiver und negativer Assoziationen, darunter zuchtlose Wildheit, Brutalität, sinnliche Gier und Unreinheit.

<sup>1132</sup> Nach Mt 25,32 trennt der Weltenrichter die Gerechten von den Ungerechten, wie der Hirte die Schafe von den (Ziegen-) Böcken. Der Ziegenbock gilt in der späteren Tradition als Sinnbild für den Sünder, für Unkeuschheit und den Teufel. Letzterer wird häufig mit einem ziegenartigen Kopf dargestellt und hat in den meisten Beschreibungen auch fellbedeckte Beine und Hufe. Der Ursprung dieser Assoziation eines Ziegenbocks mit dem Teufel hat ihren Ursprung jedoch in der griechischen Mythologie. Der griechische Hirtengott Pan hatte Hörner, einen Schwanz und Bocksbeine. Daraus wurde in christlichen Beschreibungen des Mittelalters die ähnlich aussehende Figur des Teufels.

<sup>1133</sup> Der Drache als mythisches Tier ist u.a. ein Symbol für das Unheimliche sowie auch für den Satan (Offb 12,9).

bleibt, ob das Kinderspiel die Leichtigkeit und Unberührtheit von dem ins Bild gesetzten Konflikt zwischen Gott und Teufel, Glaube und Unglaube, Vernunft und Unvernunft der Melancholie anzeigt oder ob es selbst konkrete Züge jenes Zustandes beinhaltet – im Sinne eines sündigen, dem Leben und den Sinnen zugewandten Tuns. In Verbindung mit den rotblonden Haaren, einem Hexen-Attribut, sowie den reitenden Frauen in der unheimlichen Wolke allegorisiert Cranach seine Melancholie als eine Gott und dem Schöpfungsgedanken entgegenwirkende, von Hexen und Teufeln gesteuerte Macht. Andererseits setzt das in den Himmel weisende Fensterviereck über der schnitzenden Frau – mit einer blühenden Landschaft und einer im Sonnenlicht liegenden Stadt auf einem hohen Felsen – als eine Übersetzung des Magischen Jupiter-Quadrates auf dem Dürer-Stich – einen direkten Verweis auf Gott. Die Lage der Siedlung zeigt die Himmels- und damit Erlösungs- Nähe der gottesfürchtigen menschlichen Gemeinschaft an. Aus dieser ist die Melancholiefigur zwar momentan ausgeschlossen, ein breiter, bequemer und sonniger Weg führt jedoch dorthin zurück. Dadurch gibt Cranach der Melancholie einen dem lutherischen Gedankengut entsprechenden Lösungsansatz vor. Schließlich ist auch die Form der Bildaufteilung des Cranach-Gemäldes ein Hinweis auf die inhaltliche Auseinandersetzung mit der *Melencolia I*. Sie wirkt wie eine Variation von deren Komposition. Während Dürers Melancholie-Allegorie tätigkeitslos sitzt, findet sich bei Cranach eine schnitzende, also aktive Entsprechung. Wo sich bei Dürer die Szene auf eine Wasserlandschaft öffnet, über der sich der Komet, der Regenbogen und das fledermausartige Tier (mit dem in dessen Flügel eingeschriebenen Titulus) befinden, erscheint bei Cranach das Wolkengebilde mit der apokalyptischen Jagd. Der Raum, in dem auf Dürers Stich Sanduhr, Glocke, Balkenwaage und Magisches Jupiterquadrat angeordnet sind, wird bei Cranach von der in den Himmel weisenden Fensteröffnung eingenommen. Und wo Dürer seinen Stich mit artifiziellen symbolischen Gegenständen füllt, nutzt Cranach den entsprechenden Raum, um diese Dinge abzuwandeln oder sogar ganz wegzulassen.

Die Grundstruktur einer mittelalterlichen Melancholieauffassung sowie humanistischer Einflüsse sind in beiden Bildwerken erkennbar. Von historisch Vorgegebenem ausgehend übersetzen Dürer und Cranach den Begriff Melancholie jeweils in eine individuelle Bildwelt. Mit seiner, sich von dem Vorbild klar distanzierenden Darstellung erteilt Cranach jedoch sowohl dem heidnisch-antiken als auch dem humanistischen Gedankengut mit dessen Überhöhung des Melancholiebegriffes eine klare Absage – zu Gunsten einer Anbindung an die scholastische, von Luther aufgenommene Tradition der Verknüpfung von Melancholie und *acedia*.<sup>1134</sup> Somit stehen die in diesen Bildern präsentierten Saturnkinder für differierende Beziehungssysteme der drei Koordinaten Gott/Welt/Mensch.

---

<sup>1134</sup> Heck 1986, S. 262.



## 11 Historische Quelle: Die Planetenkinder des Georg Pencz

### 11.1 Der gottlose Maler

Anlehnend an die Baccio-Baldini-Stiche (siehe Kap. 8.1) schuf der Nürnberger Stadtmaler Georg Pencz eine höchst erfolgreiche Folge von *Planetenkinder*-Holzschnitten. Der Zeitpunkt der Erstpublikation und der Name des Druckers finden sich oberhalb des Sol-Blattes: „*Albrecht Glockendon Illuminist / prima augusti 1531*“ (Abb 11.1). Nur in dieser Ausgabe waren die Blätter ebenfalls am oberen Blattrand nummeriert. Wie auf den Florentiner Kupferstichen fahren in der himmlischen Sphäre Planeten auf Wagen durch die Wolken. Dabei werden sie von Tieren gezogen, die aus Albricus' Buch *Liber imaginum deorum* bekannt sind. Auf der Erde üben die *Planetenkinder* typische Arbeiten aus.

Der Maler Georg Pencz hatte 1523 das Bürgerrecht der Stadt Nürnberg erhalten und arbeitete gemeinsam mit Hans Sebald und Barthel Beham als Geselle beim Stadtmaler Albrecht Dürer.<sup>1135</sup> Alle drei waren Anhänger des Reformators und Revolutionärs Thomas Müntzer. Anfang 1525 wurden sie wegen ihrer religiösen Ansichten und versuchten Volksaufstandes festgenommen, vor Gericht gestellt und schließlich der Stadt verwiesen. Wenige Wochen nach dem Urteil brach der Deutsche Bauernkrieg aus. Nach dessen Niederschlagung, der Enthauptung Müntzers und mehreren Bittgesuchen an die Stadt Nürnberg durften die drei im November 1525 wieder dorthin zurückkehren. Die Brüder Beham verließen ihre Heimat kurz darauf endgültig, Georg Pencz unternahm von 1526-1528/29 eine Italienreise und arbeitete in der Werkstatt von Marcantonio Raimondi, einem großen Bewunderer und Kopisten Albrecht Dürers. Dort lernte er offenbar die Baldini-Stiche kennen. Ab 1529 ließ sich Pencz dauerhaft in Nürnberg nieder und übernahm ab 1532 die Position des Stadtmalers. Zeit seines Lebens beobachtete er das aktuelle Zeitgeschehen kritisch, u.a. edierte er in Zusammenarbeit mit Hans Sachs politische Flugblätter.<sup>1136</sup>

1531 fertigte Georg Pencz Scheibenrisse mit den Darstellungen der vier Jahreszeiten an und schuf eine *Planetenkinder*-Serie nach den Florentiner Baldini-Stichen. Dass er neun Jahre später sechs Kupferplatten mit Petrarcas *Trionfi* sowie eine siebenteilige Serie zu den *Artes Liberales* stach, zeigt die fortdauernde Inspiration durch seine Italienreise und die dabei gesammelten Eindrücke.<sup>1137</sup>

### 11.2 Holzschnitte nach dem Baukasten-Prinzip für den großen Markt

Diese *Planetenkinder*-Grafiken sind mit verschiedenen Druckstöcken erzeugt worden: jeweils einem für das zentrale Bild sowie vier weiteren, variabel einsetzbaren, für die ornamentalen Einrahmungen.<sup>1138</sup> Dabei waren sowohl mehrere seitliche Blöcke mit diversen Säulenformen im Einsatz, diverse Platten für den oberen Teil, der das durch einen Rundbogen abgeschlossene Bild mit Blattranken oder Grottesken verziert und mindestens drei Stöcke für die Sockelzone. Letztere konnte sowohl mit kleiner Kartusche gestaltet werden, als auch mit einem einzeiligen breiteren bzw. einem

---

<sup>1135</sup> Rapp Bury/Stucky Schürer 2007, S. 64.

<sup>1136</sup> ebd.; Smith 1983, S. 208, Nr.106.

<sup>1137</sup> Rapp Bury/Stucky-Schürer 2007, S. 64.

<sup>1138</sup> Die abgenutzten Holzstöcke sind erhalten und befinden sich im Berliner Kupferstichkabinett, wohin sie 1828 mit der großen Sammlung weiterer Holzstöcke gelangten, die Hans Albrecht von Derschau in Nürnberg zusammengetragen hatte.

mehrzeiligen Feld, in das ein Prosatext zum jeweiligen Planeten eindruckbar war (Abb. u.a. 11.1.-11.5, 11.22). Die englischsprachige Bezeichnung auf einem Sol-Blatt (Abb. 11.3) zeigt, dass sich der Verkauf über die deutschen Grenzen hinaus erstreckte. Der Aufbau der Blätter (inkl. der mittig angeschnittenen Säulen) ist sehr deutlich darauf ausgerichtet, dass die mit Umrahmung etwa 35 cm hohen und 23 cm breiten Blätter nicht nur einzeln verwendet, sondern auch als zusammenhängender Fries von etwa anderthalb Meter Breite zur Wanddekoration verwendet werden konnten.

Die Zuschreibung dieser Serie pendelte während der vergangenen 150 Jahre von Georg Pencz<sup>1139</sup> zu Hans Sebald Beham<sup>1140</sup> und aktuell wieder mehrheitlich zu Pencz. Letzterem ist nicht nur aus stilistischen Gründen zu folgen, sondern auch, weil Beham in den Jahren 1530/31 für Kardinal Albrecht in Mainz gearbeitet und sich 1531 endgültig in Frankfurt niedergelassen hatte.<sup>1141</sup>

### 11.3 Kinderfresser, Judenverfolgung, gekaufte Krönung und Bauernaufstand

Die Planetenfolge des Georg Pencz nimmt das seit dem Mittelalter vorherrschende negative Saturnbild auf. Dieser Planet sorgte als Beschützer der Bauern zwar für eine reiche Ernte, unter seinem Einfluss wurden Menschen aber auch zu Gaunern und Verbrechern. Seine Kinder waren körperlich Behinderte, Greise, Geächtete und Ausgestoßene der Gesellschaft. Dennoch gibt es bei Pencz ikonografische Innovationen: Der greise Planetengott hat hier ein nacktes Kleinkind gepackt und ist dabei, es zu verschlingen. Ein weiteres, vor ihm auf einer Kugel sitzendes Kind schlägt ängstlich die Hände über dem Kopf zusammen (Abb. 11.4-11.5).

Die Assoziation Saturns als Kinderfresser stammt aus der Mythologie: Der römische Gott Saturn hatte seinen Vater Uranus kastriert und war dadurch zum Herrscher über das Universum geworden. Der sterbende Uranus sagte ihm dasselbe Schicksal voraus. Um dem zu entgehen, verschlang Saturn all seine Kinder direkt nach der Geburt. Der vor ihm versteckte Sohn Jupiter entmachtete Saturn später tatsächlich und verbannte ihn. Saturn floh ins Latium, wo er von Janus, Gott des Anfangs und des Endes, aufgenommen wurde und die Einwohner die Kunst des Ackerbaus lehrte.<sup>1142</sup> *Planetenkinder* niedriger gesellschaftlicher Position sind auch auf Pencz' Darstellung zu sehen. Bauern führen Feldarbeit aus, andere ziehen Wasser aus einem steinernen Brunnen, Doch hier gibt es ein Novum: Neben dem Gefangenen, der mit Händen und Füßen im Block feststeckt, steht sonst ein Geistlicher, der diesem Trost zuspricht. Dieser ist bei Pencz durch einen Juden ersetzt – deutlich erkennbar am Ring an dessen Kleidung (Abb. 11.6).<sup>1143</sup>

Die Verbindung von Saturn und Juden war im 16. Jahrhundert nicht ungewöhnlich: Bereits der Kirchenlehrer Augustinus hatte den Planeten als „*Stern der Juden*“ bezeichnet und ihn u.a. in

---

<sup>1139</sup> Röttinger 1914, S. 14, 36.

<sup>1140</sup> Rosenberg 1875, S. 8; Lippmann 1895, S. 13; Dodgson 1903, Bd.1, S. 468, 122, wobei Dodgson später seine Meinung änderte und die Holzschnitte ebenfalls Pencz zuwies.

<sup>1141</sup> Müller/Küster 2011, S. 20f.

<sup>1142</sup> Klingner 2012, S. 157. Die Verbindung zu Janus, dem Gott des Anfangs und dem Ende, zeigt sich in der Herrschaft des Saturns über den ersten und letzten Monat des Jahres mit den Tierkreiszeichen Steinbock und Wassermann.

<sup>1143</sup> Im 16. Jahrhundert waren Juden in vielen Gegenden Deutschlands verpflichtet, ihre Kleidung zu kennzeichnen, der jeweiligen Anordnung entsprechend durch einen gelben Fleck oder Kreis. Siehe hierzu Osiander 2001, S. 26-29, hier 26f.; Scheiner 2005 sowie Abb. 11.7., 11.8.

Verbindung mit der Farbe schwarz, dem Samstag, aber auch Geiz gebracht.<sup>1144</sup> Der Astrologe Alcabitus (gest. 967) benannte zudem die Herleitung des am Samstag gehaltenen Sabbats vom „Tag des Saturns“.<sup>1145</sup> Abū Ma'shar, Alcabitus' Quelle, erwähnt die Juden nicht. Doch unter den Eigenschaften, die er Saturn zuschreibt, sind einige, die ab dem Mittelalter mit diesen assoziiert wurden. Man dachte sich ihr Blut als „*faulig und schwarz*“, sah sie sogar als direkte Abkömmlinge des Teufels und hatte sie zu meiden.<sup>1146</sup> Der Autor eines antisemitischen Traktats des 15. Jahrhunderts schreibt: „*Niemand ist böser, gerissener, zorniger, geiziger, unverschämter, lästiger, giftiger, trügerischer und schändlicher.*“<sup>1147</sup>

Zahlreiche Almanache, Prognostika und Bilder führten vor, dass der Planet, der auch das Schicksal der Juden bestimme (Saturn), „*der Schlimmste*“ sei. Der Almanach von Johannes Otmar aus Reutlingen sagt zum Beispiel voraus, dass Christen durch den Einfluss der Sonne und des Merkurs ein glückliches Jahr bevorstünde, den Juden aber wegen Saturn Unglück durch Feuer und Stürme widerfahren würde. Und Johannes Lichtenberg stellt in seinen erstmals 1488 in Straßburg herausgegebenen *Prognostica* in Aussicht, dass bei der erwarteten Ankunft des falschen Propheten die Juden durch die besondere Stellung des Saturn zunächst Macht in vielen Ländern gewinnen, schließlich jedoch besiegt werden würden.<sup>1148</sup> Die negativen Eigenschaften des Saturns wurden direkt auf die Juden übertragen, manchmal änderte sich aber auch die Projektionsrichtung. Dann erhielt der Planet jüdische Symbole<sup>1149</sup>, so auch auf *Planetenkinder*-Darstellungen: Auf den Saturnbildern des *Cgm 595* (1435), dem *Pal.lat.1369* (1444)<sup>1150</sup> und dem *Mittelalterlichen Hausbuch* (vor 1475)<sup>1151</sup> tragen die Personifikationen des Planetengottes zum Beispiel Spitzhüte, wie sie seit dem 13. Jahrhundert zur bildlichen Kennzeichnung von Juden üblich waren (siehe Abb. 4.4, 4.5, 7.31).<sup>1152</sup>

Auch das Bild des saturnischen Kinderfressers wurde auf die Juden übertragen und gelegentlich sogar synonym verwendet.<sup>1153</sup> Seit Ende des 13. Jahrhunderts kursierten Legenden über Ritualmorde an kleinen Kindern, die in Verbindung mit Juden gebracht wurden (Abb. 11.9-11.10).<sup>1154</sup> Nachdem am Ostersonntag des Jahres 1475 in Trient ein kleiner Junge tot im Haus des jüdischen Gemeindevorstehers aufgefunden worden war, gab es einen Schauprozess, in dessen Folge 14 Juden hingerichtet wurden. Anschließend verbreiteten sich zahllose Versionen und Legenden der Geschichte. Weil diese, dank des nun verfügbaren Buchdrucks, in hoher Zahl verbreitet werden konnten, erreichten sie ein enormes Publikum.<sup>1155</sup> In Wort und Bild wurde suggeriert, dass Juden gezielt Kinder töten und deren Blut für Rituale nutzen würden (siehe Abb. 11.11). Auf diese Weise entstand das Bild des Kinderfressers. Dessen Kombination mit dem babyverschlingenden Saturn lag nahe, weil der Planet ohnehin Patron der Juden war (Abb. 11.12).

<sup>1144</sup> Alcabitus: *Introductorium maius*, Ms Bodl.Marsh 663, Bodeleian Library, Oxford, siehe Klibansky/Panofsky/Saxl 1964, S. 132.

<sup>1145</sup> Zafran 1979, S. 17.

<sup>1146</sup> ebd., S. 16f.

<sup>1147</sup> Niger 1477. Eine grundlegende Einführung der Verbindung von Saturn und Juden gibt Zafran 1979, S. 16-27.

<sup>1148</sup> Zafran 1979, S. 18.

<sup>1149</sup> z.B. auf dem Bild von vier Planetengöttern im Zeichen Skorpion in Hans Baldung Griens *Die Welsch Gattung*. Siehe Grien 1513, S. 21.

<sup>1150</sup> Siehe Kap. 4.4.

<sup>1151</sup> Siehe Kap. 7.

<sup>1152</sup> LCI, Band 2, Freiburg 2004, S. 450.

<sup>1153</sup> Zafran 1979, S. 25-27.

<sup>1154</sup> z.B. der Ermordung, eines Jungen in München (1285), des Werner von Bacharach (1287) oder dem „*Mord am christlichen Knaben Ruef*“ im Jahr 1294, einem weiteren christlichen Knaben in München im Jahr 1346. Schreckenberg 1996, S. 285-303.

<sup>1155</sup> Zu Simon von Trient und dem Trienter Judenprozess siehe Quaglioni 2003, S. 85-130.

Bei Georg Pencz taucht die Verbindung von kinderfressendem Saturn und Juden zum ersten Mal im Rahmen der *Planetenkinder*-Darstellungen auf. In den folgenden Zyklen setzte sich das Bild des kinderverschlingenden Planetengottes durch. Heute wird bei dieser Form der Darstellung in der Regel lediglich die Verbindung zur Mythologie gesehen. Bis wann Rezipienten mit diesem Motiv auch antisemitische Assoziationen verbanden, ist nicht belegt. Das Bild des Kinderfressers erschien in Märchen, innerhalb von Festumzügen, auf Holzschnitten und Skulpturen – wie z.B. dem Kindlifresserbrunnen in Bern (1545), dessen Gestaltung sich offenbar direkt aus dem Saturn von Georg Pencz speist (siehe Abb. 11.13).

Zur Entstehungszeit der Planeten-Serie von Pencz waren Juden auch in Nürnberg ungeschätzte Außenseiter. Nachdem sie zum ersten Mal im Jahr 1349 gewaltsam aus der Stadt getrieben worden waren, hatte sich ab 1352 eine begrenzte Gemeinde von höchstens 200 Personen erneut innerhalb eines festgelegten Areals der Stadt ansiedeln können. Wegen angeblichen Wuchers wurden im Frühjahr 1499 erneut sämtliche Juden vertrieben. In den folgenden 350 Jahren durften sie nicht einmal über Nacht in Nürnberg bleiben.<sup>1156</sup> Auf dem um 1530 entstandenen und ab 1531 vielfach gedruckten Saturnblatt stellt der Jude also nicht nur eine damals allgemein bekannte Verbindung zu diesem Planeten dar, sondern erzeugt sowohl einen Bezug zur Kinderfresser-Legende als auch zur gerade erfolgten Judenächtung und -vertreibung. Pencz' Darstellung des Juden auf dem Saturn-Bild wurde in späteren Kopien anderer Künstler übernommen, wie z.B. in der 1547 entstandenen Tapisseriefolge der Fondation Bodmer in Cologny. (Abb. 11.15)<sup>1157</sup> In der Serie von Virgil Solis ist sie sogar als zentrales Element herausgehoben (Abb. 11.14).

Gabriele Giolitto de' Ferrari, dessen *Planetenkinder*-Stiche 1533, also nur zwei Jahre nach der Erstpublikation, entstanden und sich direkt auf diese beziehen, verzichtete hingegen auf dieses markante Detail und zeigte lediglich Bauern bei der Arbeit und das Gefängnis (Abb. 11.16). In seiner Heimatstadt Venedig lebten ebenfalls zahlreiche Juden. Diese waren vor der Verfolgung in Spanien, auf Sardinien und Sizilien geflohen. Die Republik Venedig nutzte das wirtschaftliche Potenzial der Zuwanderer und bemühte sich um ein friedliches Miteinander.<sup>1158</sup> Zur Entstehungszeit von Giolittos *Planetenkinder*-Zyklus waren Juden akzeptierte Mitglieder der Gesellschaft. Deshalb kommen sie auf dem Saturnblatt nicht vor. Auch auf dem Gebiet des heutigen Belgien genoss die jüdische Gemeinde (nach wiederholten Verfolgungen und Vertreibungen im Mittelalter) ein relativ unbeeinträchtigtes Leben. Anfang des 16. Jahrhunderts siedelten sich zahlreiche aus Spanien und Portugal Vertriebene dort an, vor allem in den florierenden Handelsstätten. Da sie auch hier fest in die Gesellschaft integriert waren, spielten sie auf Saturn-Bildern keine Rolle. Dies wird z.B. auf dem Saturn-Teppich einer Tapisseriefolge sichtbar, die vermutlich um 1550 von Pieter und Jan van der Bosche für Herzog Albrecht von Bayern (1528-1579) in Brüssel gefertigt wurde.<sup>1159</sup> Hier kommt das Motiv nicht vor. Aber auch die übrigen saturnischen Bilddetails sind in einem positiven Zusammenhang präsentiert (Abb. 11.17). Die Bauern verrichten auch hier harte Arbeit, tragen aber antikisierende Gewänder, sind wohlgenährt und gepflegt. Sie bewegen sich innerhalb einer blühenden und fruchtbaren Landschaft. Lediglich in einer Kartusche innerhalb der unteren Bordüre wird noch einmal das tradierte Bild des Saturns zitiert, indem dieser als Greis auf Krücken und vor einem ärmlichen Umfeld inklusive dem Gefängnis gezeigt ist.

---

<sup>1156</sup> Gegen Zahlung eines hohen Schutzgeldes erlaubten der Markgraf von Ansbach und der Dompropst von Bamberg die Ansiedlung in Fürth.

<sup>1157</sup> Für diese stellte Pencz vermutlich selbst die Kartons her. Rapp Bury/Stucky-Schürer 2007, S. 65.

<sup>1158</sup> Ravid 1983, S. 211–259, hier: S. 220.

<sup>1159</sup> München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T3848-T3854. Zu dieser Tapisseriefolge siehe Schmitz-von Ledebur 2002, passim.



Im Gegensatz zum Saturn ist Pencz' Bild des Jupiters von Wohlstand, Gesetz und Ehre geprägt (Abb. 11.18). Doch es weist einige Neuerungen zum Vorbild, dem Baldini-Stich, auf. Statt des Florentiner Dreigestirns (Dante, Petrarca, Boccaccio), die sich dort in einer tempelartigen Architektur versammelt hatten, thront hier im rechten Bildvordergrund der Papst mit Tiara unter einem etwas erhöhten Baldachin. Auf diesem sind die Schlüssel Petri deutlich erkennbar. Vor seinem Thron kniet ein Herrscher und beugt das Haupt, auf das der Pontifex gleich eine Krone setzen wird. Über dem Pelzkragen<sup>1160</sup> des Regenten prangt die breite Kette des Ordens vom Goldenen Vlies (Abb. 11.19-11.20). Kirchliche und weltliche Würdenträger wohnen der Zeremonie bei und halten die Herrscher-Insignien (Reichsschwert und -apfel) bereit. Im linken Bildmittelgrund ist ein antikisierender Gebäudeteil erkennbar. Dort sitzt der (im Vordergrund zu krönende) Herrscher nun selbst auf dem Thron, nimmt Huldigungen seiner Untertanen entgegen und spricht Recht. Die abweichende zeitliche Ebene ist hier also durch ein Verschieben der Handlung in den Bildhintergrund und die durch die perspektivische Darstellung bedingte Miniaturisierung der Szene umgesetzt.

Mit dem Jupiter-Holzschnitt wird auf die Krönung des Habsburger-Königs Karl V. zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches durch Papst Clemens VII. in Bologna am 24.2.1530 angespielt, also auf die letzte Kaiserkrönung durch einen Papst überhaupt. Die Zeremonie war bewusst für den 30. Geburtstag Karls V. angesetzt worden. Dieser fiel auf einen Donnerstag, also den Tag, der nach damaliger Vorstellung vom Jupiter beherrscht wurde.<sup>1161</sup> Karl V. war zudem Ritter des Goldenen Vlieses. Das Haus Habsburg verlieh die Mitgliedschaft adligen Eliten als Ausdruck und Verpflichtung kompromissloser Treue zur römisch-katholischen Kirche und zur eigenen aufstrebenden Dynastie. Da Karl V. das einzige Familienmitglied ist, das je von einem Papst zum Kaiser gekrönt wurde, kommt nur er als historische Person für das Jupiterbild infrage.

Augenfällig ist auch die Präsentation des Planeten und seines Wagens: Die Figuration war in den Baldini-Stichen als antikisierende Gottheit umgesetzt, hier jedoch als nordalpiner Patrizier (Abb. 11.21). Er ist in einen prächtigen Mantel mit Pelzbesatz gekleidet, trägt einen Federhut und greift nach einer Schale, die ihm Ganymed reicht. Diese ist jedoch nicht mit Speisen zu seiner Stärkung, sondern mit Geldstücken gefüllt. Das Tierkreiszeichen Schütze, welches neben den Fischen zum Jupiter gehört und wie dieses in Radscheiben am Wagen hängt, hat zudem nicht die Form eines Kentaur, sondern eine bocksbeinige Gestalt. Diese eindeutig negativ konnotierte Figur ist insofern bedeutsam, als Jupiter sonst immer als in jeder Hinsicht positiver Planet gewertet worden war.

Die ungewöhnlichen und hier erstmals auftretenden Motive erklären sich durch die Geschichte Karls V.: Dessen Großvater (Kaiser Maximilian I.) hatte ihm, zu diesem Zeitpunkt Herzog der burgundischen Niederlande und König von Spanien, bei seinem Tod im Jahr 1519 einen umstrittenen Anspruch auf den römisch-deutschen Kaisertitel hinterlassen. Um diesen bewarben sich außerdem jedoch Franz I. von Frankreich und Henri VIII. von England.<sup>1162</sup> Die Konkurrenzsituation spitzte sich schließlich zwischen Karl und Franz I. zu. Letzterer hatte sich im Vorfeld der Wahl bereits zwei von sieben Wahlstimmen des Kurfürstenkollegiums gesichert und außerdem 300.000 Gulden Wahlgeld geboten. Den Ausschlag für Karl gab schließlich die Kapitalstärke von Jakob Fugger. Jener Augsburger Handelsmagnat und Bankier investierte mehr als eine halbe Million Gold-Gulden, damit die Kurfürsten stattdessen Karl V. wählten. Gut die Hälfte dieser Summe kam zusätzlich von den Welsern, dem zweiten Handelshaus aus Augsburg, sowie von italienischen Banken. 1520 konnte der Habsburger im Aachener Dom gekrönt werden und stand viele Jahre tief in der Schuld seiner Förderer. In der Folge versuchte der König, maßgeblichen Einfluss in Italien zu gewinnen, das 1477 an Frankreich gefallene Herzogtum Burgund für das

---

<sup>1160</sup> Zur Pelzschabe als Richter- und Ratsinsignie siehe Zitzlsperger 2008, S. 85-99.

<sup>1161</sup> Siehe Rapp Bury/Stucky Schürer 2007, S. 21, 32.

<sup>1162</sup> Zeitweise wurden auch Kurfürst Friedrich von Sachsen und Karls Bruder Ferdinand ins Spiel gebracht.

Haus Habsburg zurückzuerobern und die Provence sowie das Languedoc als Reichslehen für sich zu beanspruchen. Doch auch der französische König, der 1515 durch einen Sieg über die Schweizer bereits weite Teile Oberitaliens gewonnen hatte, erhob territoriale Ansprüche: auf das Königreich Neapel und Teile des Königreichs Navarra.<sup>1163</sup> Karl gelang es, den ehemaligen Mitkonkurrenten Henri VIII. zu einer Duldung seines geplanten Krieges gegen Frankreich zu bewegen und den Papst für ein antifranzösisches Bündnis zu gewinnen. 1520 begann der direkte Krieg zwischen Karl V. und Franz I., der nach fünf Jahren wechselseitiger Gewinne und Verluste in einer siegreichen Schlacht Karls bei Pavia und der Gefangennahme von Franz I. endete.<sup>1164</sup> 1529 wurde der Verzicht Frankreichs auf italienische Gebiete und auf französische Lehnsansprüche in Flandern und Artos festgeschrieben. Der Kaiser gab im Gegenzug seinen Anspruch auf das Herzogtum Burgund auf. Damit wurde die Herrschaft Karls V. und seiner Nachfahren über Italien bis zum Ende des 16. Jahrhunderts gesichert. Auch mit dem Papst schloss Karl eine Defensiv-Allianz. Dies führte zur beschriebenen Krönung als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches am 24. Februar 1530 in Bologna.

Auf dem Planetenbild von Georg Pencz zeigt die Jupiter-Personifikation durch den Griff in Ganymeds gut gefüllte Geldschale, dass Herrschaftsansprüche nicht mehr durch eine himmlische Macht, sondern durch Kapitalstärke durchgesetzt werden (11.21). Doch auch den Pfauen, die den Wagen statt der üblichen beiden Adler ziehen und als Wappentiere des Hauses Habsburg hier hervorragend gepasst hätten, kommt eine besondere Bedeutung zu. Diese sind zwar die Attribute von Jupiters Gattin Juno, wurden aber seit ihrem Auftauchen in mittelalterlichen Bestiarien negativ konnotiert: mit Arroganz und Hochmut.<sup>1165</sup> Zur Reformationszeit waren sie wiederholt Teile papstkritischer Darstellungen<sup>1166</sup> und können im Zusammenhang mit der Krönungsszene im Vordergrund als solche gewertet werden.<sup>1167</sup> Indiz dafür ist der Fußkuss, mit dem sich selbst der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches der Macht des Papstes beugte. Diese Unterwerfungsgeste wurde vor allem von Protestanten scharf kritisiert.<sup>1168</sup>

Das Mars-Bild entspricht in den ikonografischen Grundzügen seinem Pendant der Baccio Baldini-Stiche, auch wenn der Wagen des Kriegsgottes von Hunden statt Pferden gezogen wird (11.22). Mars fährt in voller Rüstung durch die Wolken, Schild und Schwert sind zwar gerade nicht im Einsatz, aber kampfbereit. Die *Planetenkinder* agieren gewohnt gewalttätig: Im Bildvordergrund versuchen Bauern, sich und ihre Familien vor den Attacken von Söldnertruppen zu verteidigen. Einige Männer haben eine Frau in ihre Gewalt gebracht, ihr Obergewand ist bereits zerrissen, eine Brust freigelegt. Ein Mann, der sie zu befreien versucht, wurde zu Boden geworfen, ein Angreifer sticht mit einer Lanze auf ihn ein. Ein anderer Bauer erhebt seinen Spaten und ist im Begriff, einen der Soldaten damit zu schlagen. Zwei Kinder flüchten mit entsetzter Mimik nach links aus dem Bild. Bei dieser Szene fällt auf, dass die Räuber der Frau keine Rüstungen tragen, sondern dieselbe Tracht wie das Bildpersonal auf dem nächsten Sol-Blatt. Offenbar gehören sie demselben Hof an. Da als Sonnengott wieder der gekrönte Herrscher gezeigt wird, dessen Kette ihn als Ritter vom Goldenen Vlies ausweist (Karl V.), sind hier also dessen Truppen unterwegs. Auf dem Marsbild einer niederländischen Planetenserie (1566-70, Abb. 11.23)<sup>1169</sup> hält der Planetengott sogar die Habsburger-Fahne in der Hand. Im Bildhintergrund umringen Reiter zwei nackte Männer, die an

---

<sup>1163</sup> Rabe 1989, S.151f.

<sup>1164</sup> Ders., S. 152; Vacha 1992, S. 126.

<sup>1165</sup> Bildlexikon der Kunst, Band 7, Berlin 2005, S. 309.

<sup>1166</sup> Wirth 1963, S. 193-195.

<sup>1167</sup> Rapp Bury/Stucky-Schürer, S. 33 verstehen den Jupiter-Holzschnitt als „*protestantisches Bild gegen den Machtanspruch der päpstlichen Kurie*“. Das ist jedoch zu weit gegriffen, den Machtanspruch der Kurie und speziell des Papstes hat Pencz nie bestritten und auch während seines Gerichtsprozesses im Jahr 1525 auf entsprechende Fragen so geantwortet. Zum Prozessverlauf siehe Müller/Küster 2011, S. 20f.

<sup>1168</sup> Wirth 1963, passim.

<sup>1169</sup> nach Entwürfen Maartens van Heemskerck von Harmen Jansz Muller gestochen und von Hieronymus Cock verlegt.

einen Baum gefesselt sind (Abb. 11.22). Zwei erhobene Schwerter und eine schussbereite Armbrust zeigen ihr künftiges Schicksal. Andere Söldner rauben Vieh und brennen ein Dorf nieder, dessen Bewohner eilig flüchten. Dieser Holzschnitt zeigt typische Szenen der Marskinder, die Pencz' Zeitgenossen aber auch an den Bauernkrieg von 1524/25 erinnern haben dürften. Dieser war auf Befehl und mit den Truppen Karls V. niedergeschlagen worden.

Auf dem nächsten Blatt öffnet sich unter der Darstellung des als Sonnengott präsentierten Kaisers Karl V. der Ausschnitt eines Renaissance-Stadtpanoramas (Abb. 11.1-11.3). Dort ist der Herrscher erneut in Begleitung seiner Gattin auf der Balustrade eines Palastes zu sehen: Gemeinsam mit weiteren Mitgliedern des Hofstaates schaut das Paar dem sportlichen Wettstreit der Sonnenkinder im Ringen, Fechten und Steinstößen zu. Als neue Disziplin wird hier der Wettlauf eingeführt. Musiker, die ebenfalls auf dem Balkon postiert sind, untermalen die Szene. Unter dem Säulen-Vordach eines gegenüberliegenden Gebäudes beten Sol- Kinder vor einem Altar. Wenngleich dieser Holzschnitt auf kein spezielles historisches Ereignis verweist, präsentiert er doch das vom König beherrschte Reich (für das der Stadtplatz als *pars pro toto* steht) als perfekt strukturiertes Gefüge, in dem sich religiöse Wertschätzung, Stärke und Sicherheit, aber auch Pracht und eine Festkultur etabliert haben. Die Holzschnitte der Venus, des Merkur und der Luna verlegte Pencz zwar in ein süddeutsches Umfeld, ihre Motive entsprechen aber den tradierten Umsetzungen: Unter Venus gibt es Liebespaare, die beieinander sitzen, sich umschlungen halten, spazieren oder gemeinsam baden (Abb. 11.24). Das Ambiente, in dem sie sich aufhalten, wirkt wie ein Kurort. Der italienische Humanist Poggio Bracciolini hatte schon 1417 über Baden in der Grafschaft Baden (Schweiz) gesagt:

*„In der Morgenfrühe waren die Bäder am beliebtesten. Wer nicht selbst badete, stattete seinen Bekannten Besuche ab. Von den Galerien herab konnte man mit ihnen sprechen und sie an schwimmenden Tischen essen und speisen sehen. Schöne Mädchen baten um 'Almosen', und warf man ihnen Münzen hinab, so breiteten sie die Gewänder aus, die Münzen aufzufangen und dabei ihre Reize zu enthüllen. Blumen schmückten die Oberfläche des Wassers, und oft hallten die Gewölbe wider vom Saitenspiel und Gesang. Mittags an der Tafel ging nach gestilltem Hunger der Becher solange um, wie der Magen den Wein vertrug, oder bis die Pauken und Pfeifen zum Tanze riefen.“*<sup>1170</sup>

Auch in Süddeutschland kamen derartige Anlagen seit Beginn des 16. Jahrhundert immer mehr in Mode – dort ging es offenbar ebenso gesellig zu. Die Merkurkinder auf Pencz' Holzschnitt haben sich unter Arkaden an einem städtischen Platz versammelt. Dieser ist mit Kopfsteinpflaster ausgelegt, im Hintergrund scheinen stattliche Bürgerhäuser auf. Bei den konkret vorgeführten Tätigkeiten gibt es keine Innovationen: Vorgestellt werden Bildhauer und Maler, Orgelbauer, Schreiber, ein Goldschmied und mehrere Astronomen (11.25). Wenngleich es auch auf dem Lunabild keine thematischen Neuerungen gibt (Luna wird in einem Wagen von Nymphen gezogen, ihre Kinder agieren als Fischer, Badende, Müller und Würfelspieler), fallen Besonderheiten auf: Die Körper der nahezu nackten, badenden und fischenden Mondkinder sind anatomisch relativ genau gearbeitet, vor allem in der Wiedergabe der gespannten Muskulaturen. Der Fluss, in dem sie agieren, hat eine steile, felsige Uferkante. Die Inspiration zu dieser Darstellung dürfte Pencz von seinem italienischen Meister Marcantonio Raimondi übernommen haben (Abb.11.26-11.27).<sup>1171</sup>

Hier, wie auf den anderen Blättern dieser Serie, führen die *Planetenkinder* ein gut situiertes Dasein: Die Mühle ist ein stattliches Gebäude, auch die weiteren Häuser wurden aus Stein erbaut, die Menschen wirken zufrieden und wohlgenährt. Wie bereits Helmut Rehder feststellte, haben sich die Lebensbedingungen offenbar generell verbessert *„Egal, welche Tätigkeiten die Planetenkinder*

<sup>1170</sup> Krizek 1992.

<sup>1171</sup> Bartsch 1980, S. 361, 363.

ausüben, sie tun es in einer Umgebung von relativem verschwenderischem Luxus.“<sup>1172</sup> Pencz zeigt sie in der tradierten Form, also unter ihrem Planeten als Zeichen einer gesellschaftlichen Struktur und Vorherbestimmung. Durch gezielt platzierte Bildelemente greift er jedoch aktuelle Themen, Legenden, Ereignisse und Meinungen auf, zeigt, arrangiert und bewertet diese. Die *Planetenkinder* sind dabei nicht mehr Träger für Eigenschaften und Tätigkeiten, sondern haben einen individuellen Charakter, der teilweise bis zur historischen Erkennbarkeit reicht. Die Vielfalt der ausgeführten Gestaltungsvarianten seiner Holzschnitte verweist darauf, dass mit dieser Serie ein großer Käuferkreis vorgesehen war. Dabei muss der Künstler intendiert haben – oder sich zumindest darüber im Klaren gewesen sein, dass die Botschaften erkannt und verstanden wurden.

Pencz' Holzschnitte hatten enormen kommerziellen Erfolg: Die Serie wurde in unterschiedlichen Gestaltungen der Blätter über Jahrzehnte intensiv gedruckt und verkauft. Nach der erwähnten Adaption durch den venezianischen Drucker Gabriele Giolito de Ferrari<sup>1173</sup> wurde sie von zahlreichen Künstlern bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts immer wieder umgesetzt. Darunter sind zwei weitere Serien von Virgil Solis, von denen eine durch ihn selbst spiegelverkehrt nachgedruckt wurde (Abb. 11.30-11.31) sowie ein Fragment (Ölfarbe auf Gips, Abb. 11.32), ein Bilder-Zyklus in Padua (Abb. 11.35-11.37)<sup>1174</sup>, mehrere Tapisserie-Folgen<sup>1175</sup>, ein fragmentar erhaltener Freskenzyklus im *Palazzo Freddi* in Mantua (Mitte/Ende des 16. Jahrhunderts, Abb. 11.33-11.34)<sup>1176</sup> sowie die Kupferstiche zahlreicher niederländischer und flämischer Stecher (siehe Kap. 12).

---

<sup>1172</sup> Rehder 1968, S. 80.

<sup>1173</sup> In der ornamentalen Umfassung des Bildes findet sich in weiß auf schwarzem Grund die Jahreszahl MD (links) und rechts ergänzend (XXXII), also 1532. Hind 1938, S. 78 schreibt, dass die Zuschreibung verworfen und nun allgemein Girolamo Grandi als Autor akzeptiert sei. Die Gestaltung der Initialen G.G.F. auf dem Lunablatt, in der Kartusche im Ornamentrahmen unterhalb des Bildes, verweist jedoch auf den venezianischen Drucker Gabriele Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, dessen Geburtsdatum und Ausbildungsweg unbekannt sind. Ab 1536 betrieb er eine Buchdruckerei, zunächst mit seinem Vater, später mit seinen Brüdern bzw. allein. Giolito illustrierte zahlreiche Werke seines Verlages mit Initialen und Holzschnitten, am bekanntesten sind die seit 1542 erschienenen Ausgaben von Ariosto's *Orlando furioso*. Er starb 1578 in Venedig. Vgl. Bongi 1890, S. 8. Die Initialen G.G.F. verwendete Giolito auf seinen Buchdruckerzeichen. Nagler 1871, Band II, Nr. 3012 führt zwei Holzschnitte auf, die ebenfalls mit G.G.F. bezeichnet wurden: eine Dornenkrönung und eine Auferstehung Christi.

<sup>1174</sup> Die Serie befand sich früher im *Museo Al Santo* von Padua im Raum XXIX, die Werke trugen die Nummern 122, 164 (Saturn), 167 (Jupiter), 242 (Luna) und 308. Sie waren Teil der Capodilista Sammlung, der handschriftliche Katalog bezeichnete sie als „mythologische Szenen.“ Jetzt sollen die Bilder im *Museo di Arte Medioevale e Moderna* (Komplex *Musei Civici degli Eremitani*) sein. Allerdings können sie dort derzeit nicht aufgefunden werden.

<sup>1175</sup> Eine Tapisserie-Serie, die vermutlich von Louis I<sup>er</sup> de Bourbon, Prince de Condé beauftragt und im Jahr 1547 in der in der Manufacture Royale de Fontainebleau hergestellt wurde, gilt als verschollen. Vgl. Rapp-Buri/Stucky-Schürer 2007, S. 69. Der Marsbehang tauchte 1913, Sol und Merkur 1926 und Jupiter im Jahr 1982 im Pariser Kunsthandel auf, seitdem sind die Stücke nicht mehr lokalisierbar. Mars: Auktionskat. Paris 1913, Hôtel Drouot, 15 déc. 1913, Nr. 108 mit Abb.; Jupiter: Thornton, Lynn: Paris's Great Antiques Fair, in: *The Connaissance*, Sept 1982, S. 123 mit Abb.; Boccara 1988, S. 105 - mit Abb.; Auktionskat. Paris 1926, Objets d'Art et ameublement, Galerie Georges Petit, 10 déc 1926, S. 36, Nr. 139, 140 mit Abb. Sol: 320 x 432 cm, Merkur: 325 x 430 cm. Der Luna-Behang einer weiteren Serie befindet sich seit 1915 im Besitz des Metropolitan Museums in New York (The Metropolitan Museum of Art, 351 x 531 cm, Inv. 15.121.7). Siehe hierzu Standen 1985, Bd. I, S. 187-190 (Abb. 11.28). Von einer weiteren, ehemals siebenteiligen Planetenserie, die zwischen 1550 und 1560 in Oudenarde entstand, sind heute noch zwei Tapisserien auffindbar. Sie befinden sich im Museo Bagatti Valsecchi in Mailand: Merkur: 336 x 468 cm, Inv.-Nr. 1102 (Abb. 11.29); Sol (zwei Fragmente): 300 x 138 cm; 340 x 418 cm, Inv.-Nr. 1407/1407. Forti Grazini 2004, S. 600-606; Schmitz-von Ledebur 2002 passim; Rapp-Buri Stucky-Schürer 2007, S. 72.

<sup>1176</sup> Im *Palazzo Freddi*, Corso Giuseppe Garibaldi 59 in Mantua kamen Mitte des 20. Jahrhunderts während Renovierungsarbeiten im piano nobile unter dem Putz die Reste eines *Planetenkinder*-Zyklusses zum Vorschein. Die Bilder sind jedoch stark beschädigt. Eine Einführung gibt Signorini 2007, S. 282f.

## 12 Handelsware und Sammelobjekte: Planetenkinder in der niederländischen Grafik des 16. Jahrhunderts

### 12.1 Meisterlich gestochen: Die Herstellung von Reproduktionsgrafiken in Antwerpen und Haarlem

Durch den wirtschaftlichen Aufschwung der Niederlande im 16. Jahrhundert erlebte auch der dortige Kunstmarkt eine rasante Entwicklung.<sup>1177</sup> Vor allem Druckgrafiken profitierten davon. Sie wurden an mobilen Ständen auf Jahrmärkten, Volksfesten und der Straße angeboten, zudem in Buchhandlungen sowie speziellen Läden für grafische Kunst verkauft.<sup>1178</sup> Auch im Ausland waren niederländische Radierungen und Kupferstiche gefragt.<sup>1179</sup> Mitte des 16. Jahrhunderts bestand enormer Bedarf an antiken Sujets, z.B. an Darstellungen von Städten und Helden, Blätter gelehrten Inhalts aber auch an Reproduktionen beliebter Kunstwerke, Bildern zur christlichen Morallehre sowie allegorischer Serien. Die hohe Nachfrage begünstigte die Gründung zahlreicher Werkstätten, in denen Einzelblätter und Serien als Reproduktionsgrafiken hergestellt wurden, d.h. als originaltreue Wiedergaben einer Zeichnung oder eines Gemäldes durch ein druckgrafisches Verfahren.<sup>1180</sup> Die Besonderheit im Unterschied zu einer Originalgrafik ist hierbei, dass der darstellende Künstler die Druckform nicht selbst anfertigt, sondern dass dies darauf spezialisierte Handwerker erledigen. Die serielle druckgraphische Reproduktion zeichnerischer Entwürfe eines Meisters durch Zusammenarbeit mit anderen Spezialisten war in den Niederlanden noch Neuland. Vor allem Antwerpen entwickelte sich ab 1550 zu einem bedeutenden Zentrum von Buch- und Grafikverlagen. Aus dieser wichtigen Handelsstadt stammen die meisten Familienunternehmen, die über mehrere Generationen die systematische Grafikproduktion dominierten.

Mit der Zulassung von Hieronymus Cock als erster Grafik-Verleger Antwerpens (1548) wurde eine neue Ära für die Herstellung und den Vertrieb von Kunstdrucken außerhalb Italiens eingeleitet.<sup>1181</sup> Sein Unternehmen *Aux Quatre Vents* (Zu den vier Winden) gab in den folgenden 20 Jahren über tausend Kunstwerke heraus und verkaufte hohe Druck-Auflagen in Frankfurt, Paris, Italien und Spanien.<sup>1182</sup> Das breit gefächerte Programm umfasste Ansichten antiker Ruinen, Landschaften, bekannte Werke der italienischen Renaissance, der älteren

---

<sup>1177</sup> Lütke Notarp 1998, S. 19, 22.

<sup>1178</sup> Dies., S. 23f.

<sup>1179</sup> Niederländische Druckerzeugnisse waren aber auch im Ausland geschätzt. Als 1596 das niederländische Handelsschiff *Nova Zembla* bei der Reise über den Nordpol nach Fernost im ewigen Eis versank, hatte eine größere Menge Druckgrafiken an Bord. Siehe Braat/Filedt Kok 1980, 43-79. Ein weiteres niederländisches Handelsschiff fuhr 1602 nach Asien. Es hatte mehr als 5.000 Drucke an Bord, darunter Stiche von Jacques de Gheyn II und Hendrick Goltzius. Siehe Ijzerman 1926, S. 84-109.

<sup>1180</sup> [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/184609/Reproduktionsgrafik](http://universal_lexikon.deacademic.com/184609/Reproduktionsgrafik).

<sup>1181</sup> Urkunde vom 11. Januar 1548, Brüssel, Archives générales du Royaume, Chambres des comptes 20765. In der Regel wird angenommen, dass Cock in Italien die arbeitsteilige Herstellung von Reproduktionsgrafiken auf einer Italien-Reise in den Jahren 1546 bis 1548 kennengelernt hat und seine Verlagsführung von den römischen Verlagen Antonio Salamancas und Antoine Lafréry beeinflusst war. Die 1550/51 in Cocks Verlag herausgegebene Druckgraphikserie mit Ansichten römischer Ruinen *Praecipua aliquot Romanae [...]* legt diese Reise nahe. Trotz einer strukturellen Ähnlichkeit mit den römischen Verlagen konnte Cock dennoch auch in seinem direkten Antwerpener Umfeld auf Impulse für eine arbeitsteilige Verlagsorganisation zurückgreifen. Diese nahmen vor allem die Hersteller von Spielkarten und kleinen Heiligenbildern in Antwerpen den größeren Verlagshäusern vorweg. Siehe van der Stock 2002, S. 21.

<sup>1182</sup> Löwen 2013, S. 18.

und zeitgenössischen niederländischen Kunst sowie allegorische Zyklen.<sup>1183</sup> Dabei wurden die Entwürfe von mehr als 30 Künstlern (wie Maarten de Vos, Pieter Bruegel d.Ä. und Maarten van Heemskerck) in Kupferplatten umgesetzt.<sup>1184</sup>

Verschiedene Künstler trugen in einem arbeitsteiligen Prozess zur Vorlage, Gravur und Vervielfältigung der Blätter bei. Auftrag- und Herausgeber war in der Regel der Verleger. Dieser bestellte bei den Zeichnern konkrete Vorlagen, die speziell für eine Umsetzung als Radierung oder Kupferstich vorgesehen waren (Abb. 12.25).<sup>1185</sup> Die Motive reagierten gezielt auf die jeweils aktuelle Nachfrage. Ein Stecher gravierte das Motiv anschließend in die Kupferplatte. Der Verkaufswert eines Blattes war häufig direkt an dessen Bekanntheitsgrad geknüpft. Bei einem Nachstich desselben Blattes durch einen angeseheneren Stecher konnte sich dessen Preis deutlich erhöhen.<sup>1186</sup> Für Cock arbeiteten beispielsweise rund 20 hochqualifizierte Stecher und Radierer, deren qualitative Arbeit die Ausbreitung neuer, differenzierter Kupferstich-Techniken forcierte.

*„Zu der feinteiligen, eng schraffierenden Stichelführung, wie sie an Werken Dürers oder Lucas van Leydens erlernbar war, trat nun ein System langer paralleler Schraffen und Kurven mit an- und abschwellenden ‚Tailen‘, das die Modellierung sich bewegender Körper, Plastizität und Raumwirkung ungemein förderte.“<sup>1187</sup>*

Meisterstecher waren in der Lage, ihre Gravuren den unterschiedlichen Entwürfen genau anzupassen und gewannen durch ihre gekonnten Umsetzungen selbst hohes Ansehen.<sup>1188</sup> Vorgesehene Beischriften (meist in Latein) wurden von Lateinlehrern oder Theologen verfasst. Kalligraphen schrieben sie spiegelverkehrt ab.<sup>1189</sup> Der Verleger überwachte den Herstellungsprozess und vermarktete die Blätter. Auf den Platten sind häufig die am Entstehungsprozess Beteiligten sowie die Form ihres Kooperationsverhältnisses benannt.<sup>1190</sup> Die meisten Verlage strebten einen bestimmten Stil an, der die Herkunft der Grafiken erkennbar machte. Im Unternehmen von Crispijn de Passe d.Ä., das auf Drucke zu mythologischen, astrologischen und allegorischen Themen spezialisiert war, wurden zahlreiche spätere Meister, darunter seine eigenen vier Kinder, zu Zeichnern und Graveuren ausgebildet.<sup>1191</sup> Der Verlag publizierte sowohl eigene Werke der Familie de Passe, die stilistisch kaum auseinanderzuhalten sind, als auch Kupferstiche nach Vorlagen anderer Zeichner.<sup>1192</sup>

In Haarlem, dem zweiten Zentrum niederländischer Grafikproduktion bildete sich eine Zusammenarbeit des Malers Maarten van Heemskerck mit dem Stecher und Verleger Hendrick Goltzius heraus. Letzterer hatte zunächst für Hieronymus Cock und ab 1570 für dessen

---

<sup>1183</sup> Landau/Parshall 1994, S. 52f., Anm. 62.

<sup>1184</sup> Vgl. Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster 1976, S. 42. Zu Hieronymus Cock siehe Museum Boymans-van Beuningen 1988, passim.

<sup>1185</sup> Kaulbach 1997, S. 11.

<sup>1186</sup> wie im Fall der um 1496 entstandenen *Planetenkinder*-Serie nach Hendrick Goltzius (siehe Abb. 12.26, 12.27)

<sup>1187</sup> Kaulbach 1997, S. 11.

<sup>1188</sup> Lütke Notarp 1998, S. 21. Zum niederländischen Verlagswesen im 16. Jahrhundert siehe Suchtelen 1993, S. 167-200 sowie De Jongh/Luijten 1997, S. 16-21.

<sup>1189</sup> Zur Tätigkeit der Kalligraphen für niederländische Grafiken siehe Worthen 1991/92, S. 261-306

<sup>1190</sup> In einigen Fällen wird auch auf ein Druckprivileg (*„cum privilegio“*) hingewiesen. Mit diesem wird das Urheberrecht (in etwa dem heutigen Copyright entsprechend) gesichert. Es wurde vom Landesherren verliehen und untersagte die Nachahmung des Blattes unter Strafandrohung. Lütke Notarp 1998, S. 19f.

<sup>1191</sup> Zur den ‚de Passe‘ und ihrem grafischen Oeuvre siehe Hollstein 1964/1974.

<sup>1192</sup> Die Familienmitglieder de Passe produzierten 1.334 Einzelblätter sowie 49 illustrierte Veröffentlichungen mit teils 50 bis 150 Stichen. Siehe Franken 1881.

Witwe gearbeitet. Bereits vor 1580 stach er auch nach eigenen Entwürfen und verlegte ab 1582 selbst.<sup>1193</sup> Er entwickelte eine individuelle Technik der Stichführung, mit der er die Sticharten anderer Meister imitieren und aemulieren<sup>1194</sup> konnte. Sein grafisches Werk umfasste schließlich alle Techniken, Gattungen und Formate. Seit etwa 1587 arbeiteten Schüler in seiner Werkstatt mit, wie sein Stiefsohn Jacob Matham, Jacques de Gheyn und Jan Saenredam, deren an seiner Technik geschulte Stiche er verlegte.<sup>1195</sup>

Neben der Verwendung der Grafiken als Devotionalien und Dekorationen kam den Druckgrafiken eine immer größere Bedeutung als Sammelobjekte zu. Dies ist einerseits durch ihre Nutzbarkeit im Rahmen der Allegorese-Tradition begründet, aber auch durch künstlerisch-ästhetische Aspekte.<sup>1196</sup> Dass italienische Verlage ihre Angebote ab den 1530er-Jahren europaweit über Lagerlisten verbreiteten, bot Sammlern die Möglichkeit, ihre Bestände kontinuierlich zu erweitern. Die Produktion und der Vertrieb niederländischer und flämischer Druckgrafik-Serien verliehen dem systematischen Sammeln einen immensen Auftrieb.<sup>1197</sup> Die Verlage ließen von humanistischen Gelehrten Bildprogramme entwickeln, welche in Stichen umgesetzt und jeweils mit einer Legende versehen wurden. Auf dieser Grundlage konnte sich das Sammeln der Radierungen und Kupferstiche für Aristokraten und gebildete Bürger zum Zweck der moralischen Reflexion und des wissenschaftlichen Studiums, aber auch zur persönlichen Erbauung etablieren. Die Blätter waren einzeln erhältlich, konnten von den Käufern aber auch zusammengeheftet oder gebunden und in eigene Sammelalben gelegt bzw. montiert werden. In Verbindung mit anderen Serien blieb die Interpretation nicht auf ein einziges Thema beschränkt.<sup>1198</sup>

Die Werke waren zu komplexen Strukturen kombinier- sowie als Medien der Wissens- und Erkenntnisvermittlung nutzbar. Mit den Reproduktionsgrafiken stand den Rezipienten also ein immer größer werdendes Angebot kommentierter und aufeinander beziehender Blätter zur Verfügung, deren Inhalte auf Deutung warteten – ähnlich dem Enträtseln von Emblemen.<sup>1199</sup> Je umfangreicher eine Grafiksammlung wurde, desto vielfältiger gestaltete sich auch die darin visualisierte Topographie des Wissens.<sup>1200</sup> Die Serien leiteten zur Erkenntnis reeller oder vermeintlicher Zusammenhänge zwischen der natürlichen, d.h. kosmischen Ordnung der Welt, und der individuellen menschlichen Existenz an. Zu den am häufigsten umgesetzten Allegorie-Serien zählten die Tugenden und Todsünden, die Sinne und freien Künste, Serien zu den sieben Schöpfungstagen, den Planeten und ihren Kindern, den Elementen, Winden, Erdteilen, Jahres- und Tageszeiten, Lebensaltern, Triumph-Darstellungen sowie mythologische Folgen. Hierbei nahmen die *Planetenkinder*-Darstellungen zwar einen wichtigen Platz ein – aber eben nur einen innerhalb vieler gleichwertiger Themen. Zudem wurde der Bildaufbau vieler Serien einander angeglichen, um beim Sammeln eine übergreifende Struktur zu erzeugen (siehe Abb. 12.1.-12.4). Einzelne Motive fanden sich in mehreren Allegorie-Serien wieder. Sie erzeugten beim Betrachter einen Wiedererkennungswert und eine erneute Konfrontation mit dem Dargestellten in anderen Zusammenhängen. Das Bild

---

<sup>1193</sup> Als Verleger erhielt Goltzius 1596 ein kaiserliches Privileg. Kaulbach 1997, S. 11.

<sup>1194</sup> *Aemulatio* ist ein Zentralbegriff frühneuzeitlicher Ästhetik, der den Überbietungsgestus einschließt. Im Rahmen einer Nachahmungspoetik tritt jedes neue Kunstwerk nicht nur in die Nachfolge älterer Vorbilder, sondern zugleich in einen Wettstreit mit diesen. Ziel ist, das Vorbild nicht nur zu erreichen, sondern zu übertreffen. Müller/Pfisterer 2011, S. 1.

<sup>1195</sup> Kaulbach 1997, S. 11.

<sup>1196</sup> Brakensiek 2007, S. 19.

<sup>1197</sup> Landau/Parshall 1994, S. 12.

<sup>1198</sup> Brakensiek 2007, S. 19.

<sup>1199</sup> ebd.

<sup>1200</sup> Siehe hierzu grundlegend Ivins Jr. 1996.



der Melancholie als Teil einer Temperamente-Serie von Herman Jancz. Muller nach Marten van Heemskerck zeigt zum Beispiel Saturn in der himmlischen Sphäre (Abb. 12.3). Er hält sein Attribut, die Sichel, in der Hand. Wie auf den *Planetenkinder*-Bildern des Georg Pencz (siehe Kap. 11) ist er im Begriff, ein Kind zu verschlingen. Seine Beeinflussung der Menschen zeigt sich in der irdischen Sphäre. Auch dort gibt es deutliche Parallelen zu den Saturnkindern. Zu sehen sind Alte und Behinderte, aber auch Gottesfürchtige, die in Scharen zu einer Kirche pilgern. Im Bildvordergrund knüpfen sich Lebensmüde an einem Baum auf. Gezeigt wird aber auch die (seit Dürers *Melencolia I* in Bildern meist mitgedachte) genialische Seite der Melancholie. Zwei Geografen messen einen Globus ab, ein weiterer Gelehrter prüft Entfernungen mit einer Frühform des Sextanten.

Auch das Saturnbild der *Planetenkinder*-Serie *De zeven planeten*, von derselben Künstlergemeinschaft produziert, zeigt den tradierten Kanon der diesem Planeten zugeschriebenen Einflüsse. Bauern, Alte, Versehrte und ein Gefängnis prägen dort die irdische Sphäre. Statt des Juden, der bei Georg Pencz neben dem obligatorischen Gefangenen im Block stand, ist hier nun eine kostbar gewandete Bürgersfrau zu sehen, die dem Gefangenen Trost zuspricht. Im linken Bildvordergrund verteilen weitere Bürger Speisen an Bedürftige, die ihnen eilig zustreben. Während im beigegebenen Text<sup>1201</sup> lediglich gesagt wird, dass die Marskinder neidisch, traurig, finster, habgierig und betrügerisch seien sowie vermutlich an Wassersucht, Fieber, Gefangenschaft, Ertrinken, Gift oder Ersticken zugrunde gehen, zeigt das Bild auch die Caritas – sowohl in gebender als auch in empfangender Form.

## 12.2 Stolz und Hybris: Die Eroberung der Neuen Welt

Die *Planetenkinder*-Serie von Crispijn de Passe nach Maarten de Vos folgt formell demselben Bildschema. Der Planetengott zieht Bahnen auf einem himmlischen Triumphwagen, seine Kinder agieren, wie gewohnt, unter seinem Einfluss auf der Erde. Dennoch treten hier entscheidende Neuerungen auf. Der Serie ist ein emblematisches Titelblatt vorangestellt, das den Titel *Die goldene Kette Platons* trägt und das Programm des Zyklusses formuliert (Abb. 12.5). Als Autor und Verantwortlicher für die Gesamtdisposition wird Theodorus Graminaeus genannt, ein in Köln nachgewiesener Humanist und Verfasser diverser Schriften zu kosmischen Phänomenen.<sup>1202</sup> Die Komposition zeigt „ein Titeltupfer, dessen hochintellektuelle Gelehrsamkeit und spröde künstlerische Gestaltung in einem auffallenden Widerspruch zur zwar geringeren Erkenntnistiefe, jedoch größeren ästhetischen Ausdruckshöhe der übrigen Blätter steht“. <sup>1203</sup> Es präsentiert die Ordnung der Welt in Raum und Zeit. Diese folgt enzyklopädischen Traditionen, welche die Renaissance mit dem Mittelalter und dieses mit der Antike verbanden.

Präsentiert werden christliche und pagane Schöpfungsmythen, Kosmosvorstellungen und Zeitkonzepte.<sup>1204</sup> Gottvater thront an der Spitze dieser Hierarchie. Der Mensch als zentrale Figur ist über die Glieder einer Kette fest ins kosmologische System eingebunden. Die erste Neunergruppe der dargestellten Kettenstränge zeigt die über dem Himmelsgewölbe Wirkenden (Fürstentümer, Kräfte, Throne, Seraphim, Cherubim, Herrschaften, Mächte, Erzengel, Engel). Diese üben ausschließlich Macht aus. Die zweite Neunergruppe umfasst diejenigen, die sowohl höheren Einflüssen unterliegen, als auch selbst Macht ausüben. Dazu gehören

---

<sup>1201</sup> Alle Texte der Serie im Anhang.

<sup>1202</sup> Brakensiek in Kaulbach/Schleier 2007, S. 85. Zu Graminaeus siehe Biographisch Woordenboek der Nederlanden, Bd. 6, Haarlem o.J., S. 361f.

<sup>1203</sup> Brakensiek (Crispijn de Passe) 2007, S. 85.

<sup>1204</sup> Brakensiek/Schleier 2007, S. 75.

die sieben Planeten als von Gott eingesetzte Werkzeuge. Zur dritten und letzten Kategorie zählen alle Dinge, die ausschließlich von Höherem beeinflusst sind, wie die vier Elemente, Pflanzen und Tiere. Eine Ausnahme bildet der Mensch, der ebenfalls ausschließlich dominiert wird, sich durch seine Erkenntnis und tugendhaftes Handeln aber dennoch entwickeln kann. Dementsprechend endet das Blatt mit dem Satz „*Der Weise wird über die Sterne herrschen*“. Dieser relativiert zugleich die Gültigkeit der folgenden Planetenbilder.

Auf dem Titelblatt befindet sich, als einzigem der Serie, kein Verweis auf den Entwerfer und Zeichner Maarten de Vos. Dies ist kein Zufall: Ursprünglich hatte die Serie ein anderes Titelblatt und wurde (inklusive diesem) von Johan Sadeler gestochen. Die zugrundeliegenden Entwürfe waren von Maarten de Vos Alessandro Farnese gewidmet worden, der Antwerpen im Jahr 1585 nach langer Belagerung erobert und mit seinem Sieg die südlichen Niederlande in spanischen Besitz gebracht hatte. Das ermöglichte der spanischen Krone, auch die niederländischen Häfen für ihre Eroberungs- und Handelsfahrten zu nutzen. In der Folge ließ der Katholik Alessandro Farnese alle Protestanten aus Antwerpen ausweisen. Auf dem ursprünglichen Titelblatt waren die von ihm regierten Gebiete und Städte aufgeführt, diese Aufzählungen wurden auf den Beischriften zu jedem Blatt fortgesetzt. Nach dem Untergang der spanischen Armada im Jahr 1588 und Farneses Tod (1592) war nun jedoch bei der Neuauflage der Serie ein neues Titelblatt entwickelt worden. Einige Sammler entfernten daraufhin auch die Beischriften der Blätter.<sup>1205</sup>

Antwerpen hatte einen der bedeutendsten Seehäfen und war im 16. Jahrhundert die reichste Handelsstadt Europas. Dementsprechend spielen das Meer, die Schifffahrt und der Handel eine wichtige Rolle auf allen sieben Planeten-Stichen. Traditionell kommen das Wasser und Beschäftigungen in seiner Nähe bei *Planetenkindern* sonst nur im Zusammenhang mit dem Mond vor.

Saturn fährt auf seinem von Drachen gezogenen Wagen durch die Wolken (Abb. 12.6). Er holt weit mit einer Sense aus, die Speichen seines Wagens werden von Sichelklingen gebildet. Der kauernde schwarze Hund im Rücken des Planetengottes ist ein Attribut der ihm zugeordneten Melancholie.<sup>1206</sup> Auf dem Saturnbild fehlt das übliche Bildpersonal. Im mittleren Vordergrund ist der Abbau von Erz zu sehen (Abb. 12.7). Dieses Metall wird dem Planeten traditionell zugewiesen. Statt eines Gefängnisses, den Bauern, dem Abdecker, alten und verehrten Menschen oder Eremiten gibt es hier gänzlich neue Szenen. Links ist ein Hexensabbat<sup>1207</sup> erkennbar (Abb. 12.9). Außerdem wird gerade eine Frau auf einem Scheiterhaufen verbrannt. Ein Priester steht mit aufgeschlagener Bibel davor und betet – oder exorziert sie. Auf dem Tisch im rechten Bildvordergrund wird gerade ein Mensch zerhackt (Abb. 12.8). Rechts daneben steht ein Grill, auf dem schon einige Stücke von ihm braten, während eine nackte Frau mit Kind auf dieses kannibalische Essen wartet. Im rechten Bildmittelgrund thront ein nackter Herrscher unter einem Baldachin, seine Untertanen huldigen ihm. Neben dem Thron stehen zwei bewaffnete Männer, von denen einer einen spanischen Helm trägt.

Hier werden Szenen aus der neuen Welt gezeigt. Sie handeln von der Christianisierung der Eingeborenen, der Austreibung heidnischer Kulte und Kannibalismus. Aber auch wirtschaftliche Möglichkeiten, die sich durch die Entdeckung der neuen Welt eröffnen, werden thematisiert. Dafür stehen die drei Männer, die in der Nähe des Meeres verhandeln. Gerade wechselt ein Geldsack den Besitzer. Dem Ufer nähern sich bereits zwei neue Schiffe mit geblähten Segeln. Eins schießt aus zwei Kanonen, sodass einige Eingeborene ängstlich und

---

<sup>1205</sup> z.B. bei den Blättern im British Museum.

<sup>1206</sup> Vgl. Tervarent 1958, Sp. 94.

<sup>1207</sup> Klibansky/Panofsky/Saxl 1990, S. 282f.

mit erhobenen Händen davonlaufen. Dass Saturn als Unglücksplanet nicht alle Unternehmungen der Eroberer begünstigt, zeigt das Wrack eines untergegangenen Schiffes. Die Subscriptio spricht davon, dass der Saturn „jede Zierde der Länder des untergehenden Phoebus“ habe und stellt damit eine Verbindung zwischen den neu entdeckten Ländern Amerikas, deren Bodenschätzen sowie dem siebten Planeten her. Außerdem verweist der Text auf das Blei, dass Saturn unterstehe und die ihm Untergebenen „starr in ihren Gemütern“ und „in ihren Herzen“ schwermütig mache.<sup>1208</sup>

Wissenschaft und Kunst gehören eigentlich zum Merkur. Unter Jupiter mit seinem Blitzbündel, der auch hier von den traditionellen Adlern gezogen wird, haben sich jedoch im Bildvordergrund Forscher, Entdecker und Vertreter der *artes liberales* versammelt (Abb.12.10). Wie die Beischrift verkündet, erweist jeder Jupitermensch „in vielen Bereichen seine Stärke und macht hier jeden Punkt“. Auch Merkur selbst ist dabei und hält seinen Caduceus in die Höhe. Offenbar widmet er seine Macht einem größeren Ganzen unter Jupiters Führung. Im Hintergrund üben sich zwei *Planetenkinder* im Fechten, ein Alchimist sitzt am Schmelzofen. Im Hintergrund sind mehrere repräsentative Bauten zu sehen: eine große Kirche am rechten sowie eine mausoleumsartige Architektur am linken Bildrand. An zentraler Position erhebt sich ein konisch zulaufender Turm, der deutlich an Pieter Bruegels Versionen des Turmbaus zu Babel erinnert (Abb. 12.11., 12.12). Die Subscriptio spricht von „gewaltigen Dingen, die Himmel, Erde, Meer und die Hallen der Könige umtreiben.“

In der Genesis ist der Turmbau als Versuch der Menschheit angeprangert, Gott gleichzukommen.<sup>1209</sup> Als Strafe für diesen Hochmut stiftet Gott eine unüberwindbare Sprachverwirrung. Die plötzlichen Verständigungsschwierigkeiten der Bauleute untereinander bringen das Projekt zum Scheitern. Auf dem Jupiterbild sind Turm und Kirche gerade gleich hoch. Noch ist offen, was passiert, wenn der Turm weiter in die Höhe wächst. Auf Bruegels Gemälden neigt sich der Turm jeweils zur Stadt. Sofern die Menschen weiterbauen, stürzt er zusammen. Im Jupiterstich jedoch wächst das gewaltige Bauwerk (noch) kerzengerade in die Höhe. Es steht für die neuen Möglichkeiten der Menschen und ihr großes Selbstbewusstsein, zugleich aber auch als Mahnung vor einer Hybris. Im Hintergrund zieht eine große Flotte auf neue Eroberungsfahrt.

Das Marsbild zeigt unter dem geharnischten Kriegsgott eine am Meer liegende Landschaft (Abb. 12.13). Der Beischrift entsprechend, nach der die Marskinder stets Geschmack am Krieg haben und selbst in Friedenszeiten Schattenbildern des Krieges nachjagen, tobt auf dem Wasser eine Seeschlacht. Das Land wird gerade von großen Truppen zu Fuß und zu Pferd erobert. Die traditionelle Frauenraub-Szene ist gezeigt, aber auch das Schmieden von Waffen und Geschützrohren. Die Kinder des Sol präsentieren sich zahlreich vor einer prächtigen Stadtkulisse mit antikisierenden Monumenten und Ehrensäulen (Abb. 12.14). Sie haben sich in verschiedene Gruppen aufgeteilt und huldigen einem König, einem Papst sowie – das ist ein Novum – einem Feldherren. Die Beischrift verweist ausdrücklich auf den „mühevollen Krieg ohne Niederlagen“ sowie auf „die Siegeszeichen des Feindes bitteres Leichenbegängnis“. War der Mars bisher lediglich mit Krieg und Kampf assoziiert, wird dies nun auch den Sonnenkindern als Berufung zugewiesen. Das Bild der Venus korrespondiert eng mit seiner Subscriptio, in der vom Patronat der Liebesgöttin über Silber und rote Erze die Rede ist (Abb. 12.15).<sup>1210</sup> Ihre Kinder widmen sich weder körperlicher Liebe, noch dem Bad. Stattdessen wird im rechten Bildvordergrund eine Familie gezeigt, die gemeinsam ihrem Haus zustrebt. Außerdem

---

<sup>1208</sup> Beischriften aller Blätter im Anhang.

<sup>1209</sup> Gen 11,1-9.

<sup>1210</sup> Agrippa von Nettesheim 1985, S. 68.

sind sie mit dem Verhütten und dem Transport von Erzen beschäftigt.<sup>1211</sup> Im Bildvordergrund wird dennoch getanzt und musiziert. Das Merkurbild ist allein dem Handel gewidmet (Abb. 12.16). Mit einem Kran werden Fässer aus einem Schiff geborgen. An der Hafenpromenade bieten Händler an festen und mobilen Ständen Ware an. Im linken Bildvordergrund sorgen drei Schausteller auf einer Bühne für Unterhaltung. Auf diesem Bild ist ein überaus geordnetes, lohnendes Treiben gezeigt.

Eine 1492 in Oudenaarde hergestellte Tapisserie-Serie<sup>1212</sup> verweist jedoch auf weitere Aspekte, die bei Maarten de Vos ausgeklammert sind. Auf dem dortigen Merkur-Behang wird ebenfalls eine fruchtbare Atmosphäre florierenden Handels vorgestellt (Abb. 12.18). Doch den sieben *Planetenkinder*-Bildern sind zwei weitere Felder beigegeben. Eins wird von der Fortuna präsiert (Abb. 12.20). Während zu ihrer Rechten ein Paar inmitten einer wohlhabenden Stadt flaniert, zeigt die linke Bildhälfte eine andere Option. Dort sind aufgewühltes Wasser, das Wrack eines Schiffes mit Resten versunkener Fracht sowie ein verzweifelter Eigentümer zu sehen. Das Bild erinnert den Betrachter daran, wie schmal der Grat zwischen Glück und Unglück, Wohlstand und Armut sein kann. Das Feld der Fortuna zeigt einen Edelmann, der inmitten seiner Schätze (Schiffe, Waffen, Geld, Schmuck) thront (Abb. 12.19). Doch die darüber schwebende Zeit droht mit Sichel und Stundenglas – als Erinnerung an die Vergänglichkeit jeglichen irdischen Besitzes. Im Bildraum der Mondkinder öffnet sich ebenfalls ein Hafen-Panorama (Abb. 12.17). Auf dem Wasser fahren Segelschiffe und Fischerboote. Der ikonografischen Tradition entsprechend sind die Lunakinder unter anderem Fischer. Auch die obligatorische Mühle steht im Hintergrund. Auffallend an diesem Bild ist jedoch, dass Müßiggang kaum eine Rolle spielt. Niemand badet, würfelt oder schaut Akrobaten zu. Die Menschen gehen ihrem Tagesgeschäft nach und sind überwiegend bei der Arbeit gezeigt.

In dieser Serie ist zwar formell noch immer das tradierte Schema der Planetengötter und -kinder vorgeführt. Dennoch wurde die stilisierende Form des Bildpersonals bereits erheblich gelockert. Die bis zu diesem Zeitpunkt relativ starre motivische Umsetzung, die lediglich durch gezielte Modifikationen Umdeutungen zuließ, ist hier echten Bild-Innovationen gewichen. Die Szenen stehen in einem gleichermaßen aktuellen wie erzählerischen Zusammenhang und werden durch Szenen des täglichen Lebens veranschaulicht.

### 12.3 Abstieg der Götter: Verlust der himmlischen Wirkmacht

Ende des 16. Jahrhunderts bedienten sich die Darstellungen der Planeten und ihrer Kinder nicht mehr ausschließlich allegorischer Personifikationen. Obwohl Inhalt und Bedeutung der Motive zunächst aktuell blieben, wurde das Erscheinungsbild des Bildpersonals der Planetengötter und ihrer Kinder individualisiert. Diese Entwicklung trug einem veränderten Publikumsgeschmack Rechnung. Dieses konstituiert sich zunehmend nicht mehr hauptsächlich aus einer intellektuellen Elite, sondern aus immer breiter werdenden Bevölkerungsschichten. Die Rezipienten brachten ein immer begrenzteres Interesse an Traditionen und komplizierten metaphorischen Zusammenhängen auf.<sup>1213</sup> Stattdessen waren Übernahmen bzw. Interpretationen klassischer und beliebter Motive gefragt, die mit Alltagsszenen kombiniert waren.

---

<sup>1211</sup> Brakensieg 2007, S. 86.

<sup>1212</sup> Diese *Planetenkinder*-Serie befindet sich im Depot des *Victoria & Albert Museums*. Sie besteht aus zwei Behängen: Mars, Jupiter, Saturn, Fortuna (8,14m x 1,68m) sowie Luna, Merkur, Venus, Sol, Zeit (9,45m x 1,71m).

<sup>1213</sup> Lütke Notarp 1998, S. 31.

Bei der Gestaltung einer *Planetenkinder*serie im Jahr 1589 platzierte Crispijn de Passe die Sternengötter nicht im Himmel, sondern, dem Schema zahlreicher allegorischer Serien folgend, auf der Erde. Er griff auf berühmte antike Statuen zurück, wie den Apoll von Belvedere oder die Venus Medici (12.21-12.24). Deren hohe Repräsentationseigenschaften übertrug er auf die Herrschaft der Planeten. Das Hauptaugenmerk der Bilder liegt hier auf der Vermittlung antiker Ästhetik und einer möglichen Eingliederung in einen Sammlungskontext, die in die Bildhintergründe verschobenen Tätigkeiten der *Planetenkinder* spielen nur eine untergeordnete Rolle. Die Darstellung in der *Großen Planetenfolge* aus dem Jahr 1596 (entworfen und verlegt von Hendrick Goltzius, Texte von Cornelis Schonaeus, gestochen: Jan Saenredam) orientiert sich ebenfalls an antiken Skulpturen.<sup>1214</sup> Doch sie geht noch einen Schritt weiter. Die Planeten befinden sich in dieser Serie als gedachte Kolossalstatuen auf Sockeln im Bildzentrum und damit auf Wahrnehmungsniveau des Bildpersonals. Dadurch werden sie nicht nur ihrer himmlischen Position beraubt, sondern endgültig profanisiert und zu Erinnerungsmonumenten reduziert. Im Vordergrund und Zentrum agieren die *Planetenkinder*, die in ihrer Individualität bei alltäglichen Tätigkeiten wiedergegeben werden. In der Gemälde-Serie von Sebastiaen Francx (1621) wird die Bedeutung der Sternengötter schließlich gänzlich aufgehoben (Abb. 12.34). Ihre Plastiken sind nicht einmal mehr im Bildzentrum postiert, sondern auf marginale Ornamentierungen am Rand reduziert, während sich das Leben der *Planetenkinder* ohne ihren Einfluss gestaltet.

Mit dem Verlust ihrer Wirkmacht über die Menschen büßten die Planetengötter ihre generelle Bedeutung für die Individuen ein und wurden überflüssig. Dies bereitete auch dem Bildtypus als solchem ein Ende. Die einzelnen Sujets verselbstständigten sich und gingen in anderen ikonographischen Traditionen auf, wie der Genremalerei<sup>1215</sup>, die schon bald nicht mehr im direkten Zusammenhang mit ihrem Ursprung als *Planetenkinder* standen.

---

<sup>1214</sup> Zu dieser Serie von Goltzius siehe Filedt Kok 1991/1992, S. 189, 216, Nr 142-7; Sluijter 1991/1992, S. 341, 372; Veldman 1991/1992, S. 323-327; Veldman 1993; Krystof 1997, S. 157-176; Kaulbach/Schleier 1997, S. 88-90.

<sup>1215</sup> Genreszenen sind Szenen des täglichen Lebens, deren figuratives Spektrum alle gesellschaftlichen Schichten und Lebensalter umfasst. Die Menschen werden allein, in intimer Zweisamkeit oder in größeren Gruppen in ihrem privaten Umfeld oder bei der Arbeit in Szenen oder bei Handlungen (oft auch in landschaftlicher Umgebung) gezeigt. Weil die Genremalerei viele verschiedene Bereiche des menschlichen Lebens berührt, trägt sie sehr heterogene Züge. Zur Genremalerei siehe Schneider 2004; Gaetgens 2002.

## 13 Schlusswort

*Planetenkinder*-Darstellungen gehörten zu den ersten paganen Bildern, die im Spätmittelalter produziert und rezipiert wurden. In den rund 200 Jahren ihres hauptsächlichlichen Auftretens erreichten Sie eine enorme Popularität. Vor allem durch das ab 1430 verfügbare Medium des Holzschnittes, 30 Jahre später auch durch den Kupferstich, konnten sich die zuvor als Buchillustrationen verfügbaren Bilder rasant verbreiten und eine enorme Rezeption erfahren.

Die vorliegende Untersuchung zeichnet die Entwicklung von der ersten Erwähnung in Schriftquellen, über die Herausbildung des über viele Jahrzehnte stabilen ikonografischen Kanons, dessen funktionsgebundene Variationen bis zum Aufgehen in anderen Bildgattungen nach. Dabei erwies sich, dass diesen Darstellungen immer erheblich mehr inhärent war, als der Transport der zunächst dahinterstehenden astrologischen Tradition. Die Zyklen stellen sich als Teil eines weit ausgebauten Beziehungsgefüges und Verweissystems dar, in dem sich das jeweilige gesellschaftliche Bild der Zeit spiegelt. Die Signifikanz der *Planetenkinder*-Darstellungen liegt zudem in ihrer Dokumentation zentraler Entwicklungen des individuellen Denkens in der frühen Neuzeit. Sie zeigen auf, wie das jeweils aktuelle kosmologische Verständnis und Wissen einem breiten Publikum durch Bilder vermittelt werden konnte, wie dies im Rahmen der These von „vermittelnden Gottheiten“ mit dem religiösen Leben vereinbar war und in welcher Weise es sich im Alltag niederschlug.

*Planetenkinder*-Darstellungen hatten im Verlauf ihrer Geschichte vielfältige Funktionen. In ihnen manifestiert sich die Vorstellung einer Einheit der Dinge in zahlreichen Analogien. Durch diese Parallelisierung wurden Ordnung und Zusammenhalt gestiftet, aber auch die Harmonie des Weltgefüges aufgezeigt. Die Bilder waren Vermittlungsträger höfischer Erziehungsleitbilder sowie des spätmittelalterlichen *ordo*.<sup>1216</sup> Sie fungierten als eine Art instruktiver Gesellschaftsordnung, hatten eine identitätsstiftende, aber auch ausgrenzende Funktion. Mit Hilfe der Planetengötter und ihrer Kinder ließen sich charakterliche Eigenschaften, die eigene Position innerhalb der Gesellschaft sowie das Eingebundensein in ein vorherbestimmtes Leben erklären. Die Verfahren, mit denen Beziehungen zwischen den sieben Planeten und dem irdischen Individuum sowie dessen Aussehen, Verhalten, gesellschaftlicher Verortung und Schicksal hergestellt wurden, waren für jedermann und ohne Kenntnis astrologischer Gesetze leicht zu begreifen.

Gezielt eingesetzt wurden die Bilder zur Markierung sozialer Aufstiege, politischer Interessen und der Reklamation von Machtansprüchen sowie der Repräsentation von Einfluss bzw. Verherrlichung von Auftraggebern. Die Darstellungen zeigen philosophische Diskurse auf, verweisen auf konkrete historische Ereignisse und bewerten diese.

Im Rahmen sammelbarer allegorischer Serien sowie folgend dem Wechsel von der Allegorik zu genrehaften Exempla in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verloren die *Planetenkinder*-Darstellungen ihre Eindeutigkeit. Im selben Zeitraum änderten sich die Vorstellungen von der Wirkmacht der Himmelskörper über das persönliche Leben. Schließlich wurden diese nur noch als Elemente einer theoretischen kosmologischen Hierarchie gesehen. Ihre tieferen Bedeutungen und abstrakten Inhalte traten in den Hintergrund. Dies zog sowohl einen grundlegenden Wandel der Ikonographie als auch ein Sinken der Darstellungsfrequenz nach sich. Immer häufiger verließen die Planetengötter ihre himmlische Sphäre. Sie waren für eine kurze Zeit als steinerne Erinnerungsmonumente inmitten eines von ihnen unbeeindruckten Alltagstreibens präsent und wurden schließlich gar nicht mehr gezeigt.

---

<sup>1216</sup> Ackermann 2011, S. 37.

## V Katalog der Planetenkinder-Zyklen

Nachfolgend sind die in dieser Untersuchung benannten *Planetenkinder*-Zyklen aufgeführt. Hierbei finden ausschließlich diejenigen Serien Beachtung, in denen auch *Planetenkinder* dargestellt sind.

### Kapitel 4: Illustration des Wissens: Das „Kastlsystem“

Palazzo della Ragione	Padua	1305/08
Chiesa degli Eremitani	Padua	ca. 1360
Kitāb al-bulhān (Das Buch der Wunder)	Or.33, Bodleian Library, Oxford	1388, 1396 oder 1404
Metali'ül-saadet ve yenabi'ü-l-siyadet Seyyid Mohammed ibn Emir Hasan el-Su'udî (Der Aufstieg in die Glückseligkeit und die Quellen der herrschaft)	Suppl.turc. 242, BnF, Paris 32 <sup>v</sup> /33 <sup>r</sup>	1582
Maṭālī al-sa'āda wa manābi al-siyāda (Der günstige Aufstieg der Sterne des Herrschers)	Ms 788, Pierpont Morgan Bibliothek New York	1582

### Kapitel 5: Höfische Didaxe: Christine de Pizan – Épître d'Othéa

Christine de Pizan - L'Épître d'Othéa à Hector de Troyes (verfasst 1402)	Paris, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 606 (um 1405), fol. 1-46, Miniaturen zu allen Planeten und Kindern	ca. 1405
	London, British Museum, Ms. Harley 4431 (um 1410/1411), fol. 95-141, Miniaturen zu allen Planeten und Kindern	ca. 1412
	Brüssel, Bibl. Royale ms. 9559-64 fol. 7: Justitia, 14,5 x 12 cm	um 1430
	Brüssel, Bibl. Royale ms. 4373-76, fol. 55-130 (teils kolorierte Zeichnungen)	um 1450
	Brüssel, Bibl. Royale ms. 9392, 100 Miniaturen	um 1460
	Erlangen, Universitätsbibliothek, ms. 2361, 103 Miniaturen	um 1460
	Gotha, Ms. Mbr. I,119, 100 Miniaturen	um 1460/70
	Oxford Bodl. 421	letztes Drittel 15. Jh

### Kapitel 6: Individuelle und gesellschaftliche Verortung – Blockbücher

#### Erste Edition

Die sieben Planeten, Blockbuch (auch Basler Planetenbuch) Vollständig, nicht koloriert	Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer OS 1033, fol. 1 <sup>r</sup> -7 <sup>v</sup>	um 1435-1440
Die sieben Planeten Fragment: Marskinder, Sol, Solkinder, Venus; koloriert	UB Heidelberg, Pal. Germ. 843, 149 <sup>r</sup> -150 <sup>v</sup>	um 1435-1440



#### Zweite Edition

Blockbuch „Die sieben Planeten“, (auch Basler Planetenbuch) – Fragment	Universitätsbibliothek Basel, ANV 37a Planeten: Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Merkur und den Mond (Sonne fehlt) Planetenkinder: Jupiter, Sonne, Venus, Merkur und Mond (Saturn und Mars fehlen)	vor 1445
Blockbuch „Die sieben Planeten“ (Fragment)	British Library (chem. British Mu- seum), London, IA 27, Saturn: 1 <sup>v</sup> -2 <sup>r</sup> , Jupiter 2 <sup>v</sup> , -, Mars -, 4 <sup>r</sup> , Sol 4 <sup>v</sup> -5 <sup>r</sup> , Venus 5 <sup>v</sup> , -, Merkur -, 7 <sup>r</sup> , Mond 7 <sup>v</sup> -8 <sup>r</sup>	vor 1445
Blockbuch „Die sieben Planeten“ (Fragment)	ÖNB Wien, Ink.2.D.41 (Saturn, Marskinder, Sol, Solkinder, Venus)	vor 1445

#### Dritte Edition

Blockbuch, gedruckt zwischen Speyer und Heidelberg	Graz, Steiermärkische Landesbibliothek Sign. 55.784	vor 1458
-------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------	----------

#### Vierte Edition

Einzelblatt-Holzschnitte	Statens Museum for Kunst, Det kongelige Bibliotek, Inv.-Nr. KKS 10458	um 1460
Die sieben Planeten, Blockbuch	SMPK Berlin, Kupferstichkabinett Cim 10 (a,b)	nach 1460
Die sieben Planeten	Schwabach, Kirchenkapitelsbibliothek, 33/121	um 1470

#### Fünfte Edition

Chiro-xylografisches Planetenkinder- Blockbuch, in: Gallus Kemli: Diversarius multarum materialium (vollständige Serie)	Zürich, Zentralbibliothek Ms C 101, fol. 8 <sup>v</sup> -15 <sup>r</sup>	1453-1470
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------	-----------

#### Abhängige Werke

Rheinfränkisches Kochbuch, Ms germ fol 244 – Sammel-HS, kolorierte Illustrationen	Staatsbibliothek Berlin fol 174 <sup>r</sup> – 191 <sup>r</sup>	ca. 1440/1442
Ms germ fol 642 Sammelhandschrift, kolorierte Illustrationen, fragmentarisch erhalten	Staatsbibliothek Berlin	1440-1445
Planetenkinder & Artes liberales (Bodenseeraum)	UB Salzburg, M III 36 fol. 236 <sup>r</sup> -239 <sup>r</sup>	2. Viertel 15. Jh.
Passauer Kalendar des Conrad Boesner	Landes- und Murhardsche Bibliothek Kassel, UB/LMB 2° Ms. Astron 1	1445
Kalender auf das Jahr 1446	British Library London (chem. British Museum), Add. Ms 17987	1445
Sammelhandschrift mit Quadriviumstexten, kolorierte Federzeichnungen in quadratisch um- rahmten Medaillons	Pal.lat. 1452 fol.104 <sup>v</sup> -109 <sup>r</sup>	vor 1456

Konrad Bollstatters Losbuch	BSB München, Cgm 312 fol. 51 <sup>v</sup> -58 <sup>r</sup>	1450-1473
Planetenkinder und Artes Liberales (Darstellungen stehen in Zusammenhang mit Lebensaltern)	UB Salzburg M III 36	2. Hälfte 15. Jh.
Biblia pauperum	ÖNB Wien, Cod. Vindob. 3085 UB Tübingen	1470-1480 um 1475
Tübinger Hausbuch (Kalendarisches Hausbuch des Meisters Joseph) (Bild zum Sol und seinen Kindern und Text der Venus fehlen)	fol. 266 <sup>v</sup> -272 <sup>r</sup>	
Astron.-med. Handbuch München	BSB München, Clm 4394	1477

### Kapitel 7: Bürgerliche Nobilitierung: Das Mittelalterliche Hausbuch

Mittelalterliches Hausbuch	Besitz August Baron von Finck fol. 10 <sup>v</sup> -17 <sup>r</sup>	vor 1475-1482
----------------------------	------------------------------------------------------------------------	---------------

### Kapitel 8: Höfische Selbststilisierung und Demonstration von Macht

Planetenkinder des Baccio Baldini Serie A (vollständig), Mars und Sol zweifach vorhanden	British Museum: Saturn: 1845,0825.474; Jupiter: 1845,0825.469; Mars: 1845,0825.472; 1845,0825.473; Sol: 1845,0825.470, 1845,0825.471; Venus: 1845,0825.467; Merkur: 1845,0825.475; Luna: 1845,0825.476	1464
Planetenkinder des Baccio Baldini Serie A (vollständig)	Louvre, Paris, Sammlung Rothschild 3701L – 3701LR	1464
Planetenkinder des Baccio Baldini Serie A (vollständig)	Musei Civici di Pavia (Pinoteca Malaspina) <a href="#">St. mal</a> 1585-1591	1464
Planetenkinder des Baccio Baldini Serie A (1x Venus, 2x Merkur)	BnF Paris Venus: FRBNF40912887 Merkur: FRBNF40913210 FRBNF40913144	1464
Planetenkinder des Baccio Baldini Serie A (Saturn, Jupiter, Mars, Venus, Merkur, Mond. Apollo fehlt)	Veste Coburg Saturn: XII,6,4; Jupiter: XII,6,2; Mars: XII,6,3; Venus: XII,6,1; Merkur: XII,6,5; Luna: XII,6,6	1464
Planetenkinder des Baccio Baldini Serie A (Jupiter)	Ashmolean Museum, Oxford Luna: WA1863.1612	1464
Planetenkinder des Baccio Baldini Serie B (vollständig)	British Museum London Saturn: V, 1.42; Jupiter: V, 1.3[?] Mars: V, 1.40, Apollo: V, 138 Venus: V, 1.41 Merkur: V: 1.39; Luna: 1.37 Kalender der Jahre 1465-1517 (Frontispiz): V,1.74	1464/1465
Planetenkinder des Baccio Baldini Serie B (vollständig), Kupferstiche wurden gold, rot und blau handkoloriert, der Kalender fehlt	Graphische Sammlung der Albertina Wien DG 1935/699 - DG 1935/705	1464/1465

Planetenkinder des Baccio Baldini Serie B (Venus, Merkur)	Louvre, Paris, Sammlung Rothschild Venus: FRBNF40912970 Merkur: FRBNF40913146	1464/1465
Planetenkinder des Baccio Baldini Serie B, (Kalender fehlt)	Veste Coburg	1464/1465
Venezianische Planetenkinder-Serie nach Baccio Baldini Serie (Jupiter, Mars, Luna)	Musei Civici di Pavia (Pinoteca Malaspina) Jupiter: st.mal. 1593 Mars: st.mal. 1595 Luna: st.mal. 1594	1490-1500
De Sphaera vollständige Serie	Biblioteca Estense, Universitaria di Modena Ms lat. 209, X.2.14 fol. 5 <sup>v</sup> -12 <sup>r</sup>	1460-1470
Heidelberger Schicksalsbuch, Cod. Pal. germ. 832 (in Regensburg) gedruckt	UB Heidelberg 98 <sup>v</sup> -101 <sup>v</sup>	1491 (oder wenig später)
Jörg Breu Scheibenrisse	Berlin, SMPK Kupferstichkabinett Merkur: Schilling 2, Box 36	um 1515
Kabinettscheibe (Kriegsverlust)	Neg. 1062-1070	um 1515
Kabinettscheibe	Metropolitan Museum of Art, NY Venus und ihre Kinder	um 1515
Teller, Pesaro	Victoria & Albert Museum, London Sol und seine Kinder C.2239-1920	1542
Teller, Urbino	Privatbesitz (bei Sotheby's am 7.12.1971 versteigert)	1543

#### **Kapitel 9: Politisches Instrument: Pintoricchios Planetenkinder-Fresken für Papst Alexander VI. Borgia im Vatikan**

Planetenkinderzyklus, Fresken	Sala delle Sibille, Appartamento Borgia, Vatikanische Museen, Rom	1494
-------------------------------	----------------------------------------------------------------------	------

#### **Kapitel 10: Melancholie und Genie: Der Saturnkult der Renaissance**

Albrecht Dürer: Melencolia I Kupferstich	SMPK, Kupferstichkabinett, Berlin zahlreiche weitere Standorte	1514
Lucas Cranach d.Ä.: Melancholie	Musée d' Unterlinden, Colmar	1532

#### **Kapitel 11: Historische Quelle – Die Planetenkinder des Georg Pencz**

Georg Pencz, Holzschnitte	Nürnberg, Germanisches National- museum, Kunstsammlung der Veste Coburg sowie zahlreiche weitere Standorte	ab 1531
Gabriele Giolito de' Ferrari	British Museum: (2x Saturn), Jupiter, Venus BnF, Paris: Venus, Merkur Kunsthalle Hamburg	1533
Virgil Solis, Die sieben Planeten und ihre Kinder (nach Georg Pencz)	British Museum (Saturn)	1533-1562

Virgil Solis Die sieben Planeten und ihre Kinder (frei nach Georg Pencz, Fragment)	British Museum: Saturn, Jupiter, Mars, Sol, Luna BnF, Paris: Venus Victoria & Albert Museum: Saturn, Jupiter, Mars, Sol, Merkur, Luna sowie weitere Standorte	1533-1562
Virgil Solis Die sieben Planeten und ihre Kinder (gespiegelte Serie)	Musei Civici von Pavia	1533-1562
Die sieben Planeten und ihre Kinder Tapisserie-Serie (sieben Behänge). hergestellt in der Manufacture Royale de Fontainebleau	unauffindbar (nach Auktionen im Pariser Kunsthan- del vermutlich in Privatbesitz)	1547
Die sieben Planeten und ihre Kinder Tapisserie-Serie (sieben Behänge)	Museo Balgatti Valsecchi Mailand	um 1550
Die sieben Planeten und ihre Kinder Tapisserie-Serie (sieben Behänge), hergestellt in Brüssel	Bayerisches Nationalmuseum München	um 1550
Luna und ihre Kinder, Tapisserie, Frankreich	The Metropolitan Museum New York	um 1550
Tapisseriefolge nach Georg Pencz Planetenkinderserie (Fragment)	Fondation Martin Bodmer, Cologne Museo di Arte Medioevale e Moderna (Komplex Musei Civici degli Eremitani) – derzeit nicht auffindbar; früher: Museo Al Santo, Padua als Teil der Capodilista Sammlung (Raum XXIX, Nr, 122, 164, 167, 242, 308)	1547-1549 16. Jahrhundert
Gemälde		
Anonym: Luna und ihre Kinder / Merkur und seine Kinder, Gips-Panel	Victoria & Albert Museum, London W.28A-1913	Mitte 16. Jhdt.

## Kapitel 12: Handelsware und Sammelobjekte: Planetenkinder in der niederländischen Grafik des 16. Jahrhunderts

Jan Sanders van Hemessen Planetenkinderserie, Öl auf Holz	bis 1977 im Besitz von Sir Kenneth Clark (UK) – Verbleib un- bekannt	vor 1566
Harmen Jansz. Muller nach Maarten van Heemskerck, verlegt von Hieronymus Cock, Kupferstiche vollst. Serie	Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung Inv.-Nr. 13961-13967, weitere Standorte	1566
Crispijn de Passe nach Maarten de Vos, Kupferstiche- vollst. Serie	Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, A 17161-67 Titelblatt „Die goldene Kette Platons“ Inv.-Nr. A 17160 Albertina, Wien	vor 1581
Adrian Collaert nach Maarten de Vos: De zeven planeten/de zeven leef- tijden, Kupferstiche der Planetenkin- der in Verbindung mit den sieben Le- bensaltern und Titelblatt	verschiedene Standorte	1581

Gerard de Jode nach Maarten de Vos, Kupferstiche der Planetenkinder in Verbindung mit den sieben Lebensal- tern und Titelblatt	verschiedene Standorte	1581
Johannes Sadeler (nach Maarten de Vos): Planetarum effectus Kupferstich-Serie mit Titelblatt	verschiedene Standorte	1585
Crispijn de Passe (inv., ex.)	British Museum, London, D6.47-D6.53	1589
Tapisserie-Zyklus aus Oudenaarde (2 Behänge)	Victoria & Albert Museum, London	1592
Harmen Jansz. Muller nach Hendrick Goltzius Texte: Franco Estius ,Kupferstiche	Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung, weitere Standorte	vor 1594
Jan Saenredam nach Hendrick Golt- zius, Die sieben Planeten Kupferstiche	Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung Inv.-Nr. A 11851-57	1596
Thomas de Leu: De septem planeta- rum	Buch	1606-1610
Sebastiaen Vrancx Planetenkinder von Jupiter, Sonne, Venus und Merkur, Ölgemälde	Musée Massey, Tarbes	um 1621

## VI ANHANG

### 14 Verzeichnisse

#### 14.1 Abkürzungsverzeichnis

1 Joh	1. Brief des Johannes
2 Joh	2. Brief des Johannes
1 Mo	1. Buch des Moses
5 Mo	5. Buch Moses
1 Sam	1. Buch Samuel
ApL	Apostelgeschichte des Lukas
ALgrM	Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie
Art.	Artikel
AT	Altes Testament
Anm.	Anmerkung/Fußnote
Aufl.	Auflage
Bd.	Band
Bde.	Bände
bearb.	bearbeitet
Beih.	Beiheft
Beitr.	Beitrag
bes.	besonders
bzw.	beziehungsweise
Dok.	Dokument
ebd.	ebenda
Heb	Brief an die Hebräer
Hes	Hesekiel
Hrsg.	Herausgeber
hrsg.	herausgegeben
HwdA	Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens
Jh.	Jahrhundert
Joh	Evangelium nach Johannes
Kap.	Kapitel
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie
Lk	Lukas-Evangelium
Mitarb.	Mitarbeit
Mk	Markus-Evangelium
Mt	Matthäus-Evangelium
Offb	Offenbarung des Johannes
Ps	Psalm
RE	Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften
Sach	Sacharja
S	Seite
V.	Vers(e)

## 14.2 Literatur

### 14.2.1 Quellen

**ALEXANDER VI.:** Breve ‚Tertius nunc‘ an Maximilian vom 2. Oktober 1493, Paris Bibliothèque nationale de France, Réserve E 125

**ARCHIVUM ARCIS ARMARUM I – XVIII,** Literae dominorum de Borgiis ad Alexandrum VI, hier verwendet: VI (vormals Archivio di Castel S. Angelo, jetzt: Registri Vaticani)

**ARCHIVIO DELL’OPERA DEL DUOMO DI ORVIETO:** Libro dei Camerlenghi, 1490-98, (no. 74), fasciolo 1492

**ARCHIVIO DELL’OPERA DEL DUOMO DI ORVIETO:** Libro delle Memorie del Camerlengo, 1484 bis 1500 (no. 26), c. 208t.

**ARCHIVIO DELL’OPERA DEL DUOMO DI ORVIETO:** Libro delle Riformanze, 1484 – 1526

**ARCHIVIO MUNICIPALE DI PERUGINA:** Archivium Camerale, Registrum Diversorum, 1492-1511, vol. 447, ol. VI.CLX

**ARCHIVIO SEGRETO VATICANO:** Diversa cameralia, Armarium XXIX, Bd. 51

**ARCHIVIO SEGRETO VATICANO:** Reg. Lat. 951, Archivio dell’Opera del Duomo di Orvieto: Libro dei Camerlenghi, 1490-98, (no. 74), fasciolo 1492

**ARCHIVIO DELL’OPERA DEL DUOMO DI ORVIETO:** Libro di Memorie del Camerlengo, 1484 bis 1500 (no. 26)

**ARCHIVUM CAMERALE:** Tesoreria dell’Umbria, busta 28, reg. 109

**CELADONI, ALESSIO:** Alexis Celadeni Gallipolitani oratio ad sacrum Cardinalium senatum ingressum ad novum Pontificum eligendum, Rom 1503, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palat. IV. 1229, 7, fol. 233<sup>r-v</sup>

**CODEx LATINUS MONACENSIS:** München, Bayerische Staatsbibliothek, 14271

**FASCICULUS MEDICINAE:** Venedig 1493 (unbekannter Kompilator)

**PUBBLICO ARCHIVIO DI PERUGIA:** 1495, fol. 82<sup>v</sup>- 83<sup>v</sup>

**ROTTA, OTTEMI DELLA:** Relazione sul restauro delle pitture murali nell’Appartamento Borgia, Maschinenschrift, Città del Vaticano März 1973

### 14.2.2 Primärliteratur

#### **ABŪ MA’ŠAR, KITĀB-AL QUIRANT 1489/1515**

Abū Ma’šar, Kitāb-al quirant: De magnis coniunctionibus et annorum revolutionibus ac eorum profectionibus, Augsburg 1489 und Venedig 1515

#### **ABŪ MA’ŠAR 1489/1495/1515**

Abū Ma’šar: Introductorium in astronomiam. Geschrieben in Bagdad 848. Ins Lateinische übers. von Johannes Hispalensis und Hermann von Carinthia. Gedruckt bei Erhard Ratdolt in Augsburg 1489 und in Venedig 1495 sowie 1515.

#### **ABŪ MA’ŠAR 1995/96**

Abū Ma’šar al- Balhi: Kitāb al-madḥal al-kabīr ilā ‘ilm aḥkām al-nuġūm, hrsg. von Richard Lemay, 9 Bände, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1995/96

#### **ABŪ MA’ŠAR, KITĀB-AL QUIRANT 2000**

Abū Ma’šar, Kitāb-al quirant: On Historical Astrology. The book of Religions and Dynasties (On The Great Coniunctions), hrsg. und übers. von Keiji Yamamoto und Charles Burnett, Leiden u.a. 2000

#### **AGRIPPA VON NETTESHEIM 1985**

Agrippa von Nettesheim: Die magischen Werke, 1510, Wiesbaden 1985

#### **ALBUMASAR 2012**

Albumasar: Flores Astrologiae – Astrologische Blütenlese, übersetzt von Janine Deus, Tübingen 2012



**ALEXANDRINUS 1993**

Alexandrinus, Paulus: Introductory Matters, hrsg. von Robert Hand, Berkeley Springs, 1993

**ALFONS X. DER WEISE 1945**

Alfonso el Sabio, Setenário, hrsg. von Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires 1945

**ALFONS X. DER WEISE 1992**

Alfonso X El Sabio: Astromagia, hrsg. von Alfonso D'Agostino, Neapel 1992

**ALFONSO EL SABIO 1945**

Alfonso el Sabio, Setenário, hrsg. von Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires 1945

**AL-MAQRIZI 1359/1940**

Al-Maqrizi: Ighathat Al-Umma bi Kashf Al-Ghumma, hrsg. von Muh. Mustafa Ziyāda, Kairo 1359/1940

**ANDREWS 2004**

Andrews, Jonathan: Monro, Thomas (1759–1833), In: Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press, 2004

**ANGLICUS 1601**

Anglicus, Bartholomaeus: De rerum proprietatibus, Frankfurt/M. 1601 (hier verwendet: Nachdruck: Frankfurt M. 1964)

**ARATOS 2009**

Aratos: Phainomena (griechisch-deutsch). Hrsg. und übers. von Manfred Erren, Düsseldorf 2009

Atti della R. Accademia dei Lincei 1877-78

Atti della R. Accademia dei Lincei, 3. Serie, Memorie delle Classi di Scienze Morali, Storiche, Filologiche, Nr. 11 (1877-78), S. 548-550

**AUGUSTINUS: De Civitate Dei**

Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat. Aus dem Lateinischen übers. von Alfred Schröder. (Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften 1-3, Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 01, 16, 28) Kempten; München 1911-16, deutsche Übersetzung online verfügbar unter <http://www.unifr.ch/bkv/buch91.htm> [Abrufdatum: 28.06.2016, 01.34 Uhr]

**AUGUSTINUS 1947**

Augustinus: Zwei Bücher von der Ordnung, 1947

**AUGUSTINUS 1955**

Augustinus: De libero arbitrio, Westminster 1955

**AUGUSTINUS 1960**

Augustinus: Confessiones, Lateinisch und deutsch. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Josef Bernhart, München 1960, VII,6

**BALDINUCCI 1684**

Baldinucci, Filippo: Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua : per le quali si dimostra come, e per chi le bell' arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione / opera di Filippo Baldinucci fiorentino, distinta in secoli, e decennali, Florenz 1684

**BARBIERI 1481**

Barbieri, Filippo de': „De discordantia inter Eusebium Hieronymum et Aurelium Augustum approbatus Sibyllarum dictis omniumque gentilium et veterum prophetarum qui de Christo vaticinati sunt, Rom 1481

**BERCHORIUS 1966**

Berchorius, Petrus: Reductorium morale, Liber XV. Ovidius moralizatus, Kap. I: De formis figurisque deorum, Textus e Codice Bruxellense, Bibl.Reg. 863-869, critice editus, Werkmateriaal (3), Utrecht 1966, S. 9, Fo. IIIr.

**BISTICCI 1951**

Bisticci, Vespasiano da: Vite di uomini illustri nel secolo XV.; hrsg. von Paolo d'Ancona/Erhard Aeschlimann, Mailand 1951

**BOCCACCIO 1951**

Boccaccio, Giovanni: Genealogia Deorum Gentilium Libri, 2 Bände, hrsg. von Vincenzo Romano, Bari 1951

**BOCCACCIO 2011**

Boccaccio, Giovanni: The Genealogy of Pagan Gods, Buch 3, Kap. 22.17, Harvard 2011 Boccaccio: The Genealogy of Pagan Gods, Buch 3, Kap. 22.17, Harvard 2011

**BODMANN 1992**

Bodmann, Gertrud: Jahreszahlen und Weltalter, Zeit- und Raumvorstellungen im Mittelalter, Frankfurt am Main 1992

**BOENKE/FICINO 2011**

Michaela Boenke (Hg.): Marsilio Ficino. De vita libri tres / Drei Bücher über das Leben, München 2011

**BOVILLUS 1510/11**

Bovillus, Carolus: Liber de sapiente, Paris, Amiens 1510/11

**BUONINCONTRI 1540**

Buonincontri, Lorenzo: Laurentii Bonincontri Miniatis Rerum naturalium et divinarum, sive de Rebus coelestibus, Basileae 1540

**BUONARROTI 1698**

Buonarroti, Filippo: Osservazione istoriche sopra alcuni medaglioni antichi all'Altezza Serenissima di Cosimo III Granduca di Toscana, Rom 1698

**BURCARDUS 1883/1885**

Burcardus, Johannes: Burchardi Argentinensis Johannis Capellae pontificiae sacrorum Rituum Magistri Diarium sive Rerum urbanarum Commentarii (1483–1506). Texte latin publié intégralement pour la première fois d'après les manuscrits de Paris, de Rome et de Florence avec Introduction, Notes, Appendices, Tables et Index, 3 Bde., hrsg. von L. Thuasne, Paris 1883–1885

**BURCKARDI 1483/1506**

Burckardi, Johannis: Liber Notarum ab anno 1483 usque ad annum 1506, hrsg. von E. Celani, Citta di Castello 1907-13. Hier verwendet: Bd. II

**CARA 1559**

Cara, Pietro: Petri Carae Iurisconsulti & Comitum Ducalis Sabaudiae Senatoris et Legati ad Alexandrum VI. Pont. Maximum Oratio, Rom 1493, In: Orationes clarorum hominum vel honoris officii causa ad principes vel in funere de virtutibus eorum habitae, Venedig 1559

**CICERO 1933**

Cicero: On Divination, übers. von W. Falconer, Cambridge 1923; Cicero: On the Nature of Gods (übers. von H. Rackham), Cambridge 1933, 3.95

**CICERO 1948**

Cicero: De fato, übers. von H. Rackham, Cambridge 1948

**CICERO 1987**

Cicero: De Natura Deorum, Bücher II, III, hrsg. Von Wolfgang Gerlach und Karl Bayer, München 1987

**CORIO 1503**

Corio, Bernardo: Mediolanensis Patria Historia, Mailand 1503

**CORTESI 1483**

Cortesi, Alessandro: Oratio in Epiphania, Rom 1483

**CORTESI 1510**

Cortesi, Paolo: De cardinalatu libri tres, Castrum Cortesianum 1510, Libro II

**DANTE 2007**

Alighieri, Dante: Düsseldorf, Die Göttliche Komödie, 2007

**DANTE 1994**

Alighieri, Dante: La commedia secondo l'antica vulgata, Florenz 1994

**ENGEL 1488**

Engel, Johann: Astrolabium planum in tabulis, mit Widmungsbrief von Erhard Ratdolt an Albrecht IV. Herzog von Bayern, Augsburg, 1488

**FIRMICUS MATERNUS 1975**

Firmicus Maternus: Ancient Astrology, Theory and Practice: Matheseos Libri VIII, übers. von Jean Rhys Bram, Park Ridge, New Jersey, 1975

**FUGGER, Hs. 8614**

Fugger, Hans Jakob: Oesterreichisches Eerenwerk, Bd.2, 7. Buch, Österreichische Nationalbibliothek, Hs. 8614

**GALILEI 1610**

Galilei, Galileo: Sidereus Nuncius, Venedig 1610

**GRIEN 1513**

Grien, Hans Baldung: Die welsch Gattung, Straßburg 1513

**HERMES TRISMEGISTOS 1997**

Hermes Trismegistos: Corpus hermeticum, übers. und komm. von Jens Holzhausen, Stuttgart/Bad Cannstadt 1997, Teil 2

**KALENDER FÜR DAS JAHR 1446, ADDMs 17987, BRITISH LIBRARY**

Kalender für das Jahr 1446. Papier mit kolorierten Zeichnungen. Octavo (AddMs 17987 British Library: Calendar for the year 1446. German. Of the signs of the zodiac and their influences, Deutschland 1445

**KUES 1514**

Kues, Nicolaus von, Opera, Paris 1514, Bd. 3

**KYESER GÖ 64**

Kyeser, Konrad: Bellifortis – Feuerwerksbuch. Farbmikrofiche-Edition der Bilderhandschriften Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen 64

**LACTANZ 1986**

Lactanz: Divinae Institutiones (Lateinisch/Französisch), Bd. 1, eingeleitet, hrsg. und kommentiert von Pierre Monat, Paris 1986

**LATIS, BONETUS DE 1492**

Latis, Bonetus de: Anulus astronomicus, Rom 1492

**LATIS, BONETUS DE 1493**

Latis, Bonetus de: Prognosticon anni MCCCCLXXXIII, Rom 1493

**LLULL 1972**

Llull, Ramon: Livre de l'ordre de chevalerie (hrsg. von Vincenzo Minervini), Biblioteca di Filologia Romanza, Bd. 21, Bari 1972

**LUNTIS 1493**

Luntis, Bernardinus de: Prognosticatio pro anno 1493, Rom 1493

**MACHAUT, GUILLAUME 1908**

Guillaume, Machaut: Œuvres, hrsg. von Ernest Hoepfner, Paris 1908, Vol.1

**MACHAUT, GUILLAUME 1969**

Guillaume, Machaut: Le livre du Voir-Dit, Genf 1969

**MACROBIUS 1970**

Macrobius: Macrobius Ambrosii Theodosii Macrobi Saturnalia, hrsg. von Jacobus Willis, Leipzig 1970

**MAINO 1559**

Maino, Gaius: Ad Alexandrum VI Pont. Max. Jasonis Maini I. C.: Mediolanensium Principis nomine, In: Orationes clarorum hominum vel honoris officii causa ad principes vel in funere de virtutibus eorum habitae, Venedig 1559

**MANILIUS 1559**

Manilius, Antonius: Oratio Antonii Manilii Brittoniensis pro Brittoniensibus ad Alexandrum Sextum Pontificem Maximum, In: Orationes clarorum hominum vel honoris officii causa ad principes vel in funere de virtutibus eorum habitae, Venedig 1559

**MANILIUS 1990**

Manilius, Marcus: Die Astrologie des M. Manilius in 5 Büchern, Stuttgart 1990

**MAROLDI 1475**

Maroldi, Marco: Marcii Maroldii oratorio in Epiphania, Rom 1475

**MARTIN 1924**

Martin, Henry: Les miniaturistes françaises du XIIIe au XIVe siècle, 2. Edition, Paris/Brüssel 1924

**MAURUS**

Maurus, Hrabanus: De Universo, online : [mun.ca/rabanus/drn/19.html](http://mun.ca/rabanus/drn/19.html)

**MEDICI 1992**

Lorenzo de' Medici: Tutte le opere, Band 2, Salerno 1992

**MURATORI 1726**

Muratori, Lodovico Antonio: Rerum italicarum Scriptores, Band 9, mediolanum 1726, online verfügbar unter <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10868998.html>

**NIGER 1477**

Niger, Petrus: Stern des Meschiah, Esslingen 1477

**OVID 1957**

P. Ovidius Naso: Die Fasten. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Franz Bömer, Heidelberg 1957

**OVID 1994**

Ovid: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994

**OVID 1995**

Ovid: Fasti. Der Festkalender Roms, lateinisch und deutsch, hrsg. von Niklas Holzberg, Düsseldorf/Zürich 1995

**PETRARCA 1951**

Petrarca, Francesco: Rime Trionfi e Poesie latine, Neapel 1951, Vol. 6

**PIZAN 1982**

Pizan, Christine de: Cent ballades d'amant et de dame, hrsg. von Jacqueline Cerquiglini, Paris 1982

**PIZAN 1986**

Pizan, Christine de: Das Buch von der Stadt der Frauen, übers. von Margarete Zimmermann, Berlin 1986

**PIZAN 2001**

Pizan, Christine de: Le livre de l'Advision, hrsg. von Christine Reno und Liliane Dulac, Paris 2001

**PIZAN/HULT 2010**

Pizan, Christine de/Hult, David F.: Debate of the Romance of the Rose, Chicago 2010

**PLATON 1940**

Platon: Sämtliche Werke, Berlin 1940

**PLATON: TIMAIOS**

Plato: Timaios, Übersetzung nach Hieronymus Müller (bearbeitet), online abrufbar: [http://www.alenck.de/pdf/Platon/26\\_Platon\\_Timaios.pdf](http://www.alenck.de/pdf/Platon/26_Platon_Timaios.pdf)

**PLINIUS 1976**

Plinius Secundus d.Ä., Caius: Naturkunde. Lateinisch-Deutsch, Buch VIII, hrsg. und übersetzt von Roderich König, Kempten, 1976, Buch VIII

**POLIZIANO 1559**

Poliziano, Angelo: Ad Alexandrum VI. Pont. Max. Angeli Politiani pro Senensium oratribus, In: Orationes clarorum hominum vel honoris officii causa ad principes vel in funere de virtutibus eorum habitae, Venedig 1559

**PTOLEMÄUS 1963**

Ptolemäus, Claudius (Klaudios Ptolemaios): Handbuch der Astronomie; 2 Bände, Übersetzung durch Karl Manitius, Leipzig 1963

**PTOLEMÄUS 2000**

Ptolemäus, Claudius: Tetrabiblos, Mössingen 2000

**RANZOVIUS 1580**

Ranzovius, Henricus: Catalogus imperatorum, regum ac principum, qui artem astrologicam amarunt, ornarunt et exercuerunt, Antwerpen 1580

**RANZOVIVS 1585**

Ranzovius, Henricus: *Exempla, quibus astrologicae scientiae certitudo [...] astruitur: Imperatorum etiam, Regum, Principum, Illustriumque virorum, qui artem Astrologicam amarunt, atque excoluerunt, testimoniis comprobatur [...]*, Köln 1585

**RANZOVIVS 1602**

Ranzovius, Henricus: *Tractatus astrologicus de genethiacorum thematumiudiciis pro singulis nati accidentibus, ex vetustis et optimis quibusque auctoribus [...] collectus*, Frankfurt/M. 1602

**REGIMEN SANITATIS SALERNITANUM**

*Regimen Sanitatis Salernitanum, Die Kunst, sich zu erhalten, lateinische und deutsche Ausgabe, deutsche Nachdichtung von R. Schott*, Rom 1954

**SAINT OMER, UM 1120**

Saint-Omer, Lambertus de: *Liber Floridus*, Universitätsbibliothek Gent, um 1120, Cod. 1125

**SANGALLO 1984**

Sangallo, Antonio da: *Il libro da Sangallo. Codice Vaticano Barberiano Latino 4424 con introduzione e note di Cristiano Huelsen*, Modena 1984

**SAVONAROLA 1485**

Savonarola, Giovanni Michele: *De balneis et thermis naturalibus omnibus Italiae*, 1485

**SAVONAROLA 1902**

Savonarola, Giovanni Michele: *Libellus de magnificis ornamentis regiae civitatis Paduae*, In: Muratori, L.A.: *Rerum Italicarum Scriptores XXIV/15*, Città del Castello 1902

**SCARDEONE 1560**

Scardeone, Bernardino: *De antiquitate urbis Patavii libri III*, Padua 1560

**SCHEDER 1493**

Schedel, Hartmann, *Liber Chronicarum*, Nürnberg 1493

**SCOTUS 1340**

Scotus, Michael: *Liber Introductorius*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10268, Padua, ca. 1340

**SEVILLA 1850**

Sevilla, Isidor von: *Etymologiae*, Buch 8, Kap.8 „De sibyllis“, In: *Patrologiae Latinae*, Bd. 82, Paris 1850

**SILVESTRIS 1978**

Silvestris, Bernardus: *Cosmographia*, hrsg. von P. Dronke, *Textus minores* Bd. 53, Leiden 1978

**SPINULA 1559**

Spinula, Jacopo: *Ad Alexandrum VI Pont. Max. Jasonis Maini I. C: Mediolanensum Principis nomine*, In: *Orationes clarorum hominum vel honoris officiique causa ad principes vel in funere de virtutibus eorum habitae*, Venedig 1559

**TYGRINUS 1559**

Tygrinus, Nicolaus: *Ad Alexandrum VI. Pont. Max. Nicolai Tugrini pro Lucensibus*, In: *Orationes clarorum hominum vel honoris officiique causa ad principes vel in funere de virtutibus eorum habitae*, Venedig 1559

**TORRELLA 1496**

Torrella, Hieronymus: *Opus praeclarum de imaginibus astrologicis*. Valencia 1496

**VASARI 1984**

Vasari, Giorgio: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Vol.V: Testo*, Florenz 1984 (1550/1569), Bd. 5 (Testo), S. 3

**VASARI 2010**

Vasari, Giorgio: *Das Leben des Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Cosimo Rosselli und Alesso Baldovinetti*, hrsg.von Allessandro Nova, Berlin 2010

**VILLANI 1991**

Villani, Giovanni: *Nuova Cronica*. Hrsg. von Giovanni Porta, 3 Bde. Parma 1991

**VITERBO 1480**

Viterbo, Annio da: *Magistri Joannis viterbiensis ordinis predicatorum de futuris christianorum triumphis contra turchos & mahumethanos omnes*, Genua 1480

**VORAGINE 2005**

Voragine, Jacobus de: Legenda aurea. Heiligenlegenden, ausgewählt, übersetzt und mit einem Nachwort von Jacques Laager, Zürich 2005

**14.2.3 Sekundärliteratur****AAKHUS 22008**

Aakhus, Patricia: Astral Magic in the Renaissance: Gems, Poetry and Patronage of Lorenzo de Medici

**ABELSON 1906**

Abelson, Paul: The seven liberal arts, New York 1906

**ABRAY 2004**

Abrey, Lorna Jane: Imagining the Masculine: Christine de Pizan's Hector, Prince of Troy, in Shepard, Alan (Hrsg.): *Fantasies of Troy: Classical Tales and the Social Imaginary in Medieval and Early Modern Europe*, Toronto 2004, S. 133–48

**ACHILLES 2003**

Achilles, Walter: Monatsbildzyklen in Hildesheimer Prachthandschriften des 13. Jahrhunderts. Gerstenberg, Hildesheim 2003

**ACIDINI LUCINAT 1999**

Acidini Lucinat, Cristina: Pinturicchio, Florenz 1999

**ACKERMAN 1949/51**

Ackerman, James S.: Bramante and the Torre Borgia; in: *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia*, Bd. 25/26, 1949-1951, S. 247-265

**ACKERMANN 2009**

Ackermann, Silke: Sternstunden am Kaiserhof: Michael Scotus und sein "Buch von den Bildern und Zeichen des Himmels", Frankfurt 2009

**ACKERMANN 2011**

Ackermann, Eric: Unähnliche Gleichungen. *Aemulatio, imitatio* und die Politik der Nachahmung; in: Müller, Jan-Dirk/Pfisterer, Ulrich ed.al (Hrsg.): *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450-1620)*, S. 35-74

**ADLER 1998**

Adler, Shane: Months; in: *Encyclopedia of comparative Iconography: Themes depicted in works of art*, hrsg. von Helene E. Roberts. 2 Bde. Chicago 1998, S. 623–628

**AGRICOLA-GESELLSCHAFT 1967**

Agricola-Gesellschaft zur Förderung der Geschichte der Naturwissenschaft und der Technik (Hrsg.): Gö 63. Conrad Kyeser aus Eichstätt: *Bellifortis*, 2 Bde., Düsseldorf 1967

**ALBRETHSEN 2002**

Albrethsen, P. Hoeg: *Romerske mønter i Ny Carlsberg Glyptotek*, Kopenhagen 1982

**ALEXANDER 1977**

Alexander, Jonathan J.G.: *Italian Renaissance Illuminations*, New York 1977

**ALLEN 2002**

Allen, Michael J. B.: *Marsilio Ficino, his theology, his philosophy, his legacy*, Leiden 2002

**ALLMAYER-BECK 1997**

Allmayer-Beck, Peter: *Modelle der Welt: Erd- und Himmelsgloben; Kulturerbe aus österreichischen Sammlungen*, Wien 1997

**ALT 2005**

Alt, Wolfgang: *Sprache und Macht: Das Spanische in den Niederlanden unter Philipp II. bis zur Eroberung Antwerpens (1555-1585)*, Trier 2005

**AMBERGER 2003**

Amberger, Annelies: *Giordano Orsinis 'uomini famosi' in Rom. Helden der Frühgeschichte im Frühhumanismus*, München 2003

**AMES-LEWIS 2000**

Ames-Lewis, Francis: Drawing in Early Renaissance Italy, Yale 2000

**ANDRAE 1963**

Andrae, Bernard: Studien zur römischen Grabkunst, Heidelberg 1963

**ANTON 2006**

Anton, Hans Hubert: Fürstenspiegel des frühen und hohen Mittelalters, Darmstadt 2006

**ANZELEWSKY 2006**

Anzelewsky, Fedja: Dürer, Werk und Wirkung, Berlin 2006

**APELT 2004**

Apelt, Otto: Platons Dialoge Timaios und Kritias, in: Otto Apelt (Hrsg.): Platon: Sämtliche Dialoge, Bd. 6, Hamburg 2004

**ARTUSI 2005**

Artusi, Luciano, Tante le acque che scorrevano a Firenze, itinerario tra i giochi d'acqua delle decorative fontane fiorentine, Firenze 2005

**AUGUSTYN 2010**

Augustyn, Wolfgang: Zu einem astronomisch-medizinischen Handbuch aus dem Spätmittelalter (München, Bayerische Staatsbibliothek, cod.lat.mon. 4394): ein Vorbericht; in: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Hrsg.): Rondo. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag, München 2010

**AURIGEMMA/CAVALLARO 1999**

Aurigemma, Maria Giulia/Cavallaro, Anna: Il Palazzo della Rovere in Borgo, Rom 1999

**AURIGEMMA 1955**

Aurigemma, Salvatore: Die Hadriansvilla bei Tivoli, Rom 1955

**BACHORSKI 2006**

Bachorski, Hans-Jürgen: Irrsinn und Kolportage. Studien zum „Ring“, zum „Lalebuch“ und zur „Geschichtsklitterung“, Trier 2006

**BAER 1968**

Baer, Eva: Representations of 'Planet-Children' in Turkish Manuscripts; in: Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London, Vol. 31, Nr. 3 (1968), S. 526-533

**BAFFIONI 1982**

Baffioni, Giovanni: Nanni da Viterbo. Documenti e ricerche, Rom 1982

**BALDINI 2008**

Baldini, Renzo: Die arabischen Punkte, Tübingen 2008

**BALTRUŠAITIS 1931**

Baltrušaitis, Jurgis: Les chapiteaux de Sant Cugal del Vallès, Paris 1931

**BALTRUŠAITIS 1955**

Baltrušaitis, Jurgis: Le Moyen Age fantastique: Antiquités et exotismes dans l'art gothique, Paris 1955

**BANDMANN 1960**

Bandmann, Günther: Melancholie und Musik. Ikonographische Studien, Köln 1960

**BARTSCH 1811**

Bartsch, Adam von: Le Peintre Graveur; 21 Bände, Wien 1803–1821

**BARTSCH 1980**

Bartsch, Adam von/Strauss, Walter I./Koch, Robert A.: The illustrated Bartsch, Band 16: Early German masters, Jacob Bink, Georg Pencz, Heinrich Aldegrever, New York 1980

**BARTELS 2002**

Bartels, Christoph: 150000 Gulden jährlich. Der Bergbau zur Zeit Maximilians I.; in: Damals. Das Magazin zur Geschichte (08/2002), ohne Seitenangabe. Online unter: <http://www.damals.de/de/16/150000-Gulden-jaehrlich.html?issue=127059&aid=127041&cp=1&action=showDetails> [Abrufzeitpunkt: 23.08.2016, 15:54 Uhr]

**BARTZ/KARNEIN/LANGE 2001**

Bartz, Gabriele/Karnein, Alfred/Lange, Claudio: Liebesfreuden im Mittelalter. Kulturgeschichte der Erotik und Sexualität in Bildern und Dokumenten, München 2001, S. 47f.



**BARZON 1924**

Barzon, Antonio: I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone di Padova, Padua 1924

**BATLLORI 1968**

Batllori, Miquel, S.J.: Alessandro VI e Alfonso II di Napoli. Estratto degli Atti del congresso internazionale di studi sull'età aragonese, Bari 1968

**BATLLORI 1992**

Batllori, Miquel, S.J.: Die Renaissancepolitik Alexanders VI.: Rom – Italien – Spanien – Europa; in: Die Renaissancefamilie Borgia. Geschichte und Legende, Ausstellungskatalog, Sigmaringen 1992, S. 24-50

**BAUER 1937**

Bauer, Georg-Karl: Sternkunde und Sterndeutung der Deutschen im 9.-14. Jahrhundert, Berlin 1937

**BAUER 1983**

Bauer, Ulrike: Der Liber Introductorius des Michael Scotus in der Abschrift Clm 10268 der Bayerischen Staatsbibliothek, München 1983

**BAYER 1987**

Bayer, Karl: Publius Vergilius Maro: Landleben, lateinisch und deutsch, München 1987

**BECKER 1931**

Becker, Philipp August: Christine de Pizan, In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 54. Band (1931), S. 129-163

**BECKER/OVERGAAUW 2003**

Becker, Peter J./Overgaaauw, Eef: Aderlaß und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln. Katalog-Handbuch zur Ausstellung im Schnüdtgen Museum, Köln Sommer/Herbst 2004, Mainz 2003

**BECKSMANN 1968**

Becksmann, Rüdiger: Das Hausbuchmeister-Problem in der mittelhheinischen Glasmalerei, in Pantheon 26 (1968), S. 352-367

**BEER 1952**

Beer, Ellen J.: Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters, Bern 1952

**BEHLING 1951**

Behling, Lottlisa: Der Hausbuchmeister – Erhard Reuwich, In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Band V, 1951, S. 179-190

**BEIERWALTES 1957**

Beierwaltes, Werner: Lux intelligentibilis. Untersuchung zur Lichtmetaphysik der Griechen, Dissertation, München 1957

**BEIERWALTES 1957**

Beierwaltes, Werner: Plotins Metaphysik des Lichtes; in: Die Philosophie des Neuplatonismus, hrsg. v. C. Zintzen, Darmstadt 1977, S. 75-117

**BEIWEIS 2014**

Beiweis, Susanne: Gesundheit durch Magie. Marsilio Ficinos De vita libri tres, <http://mittelalter.hypotheses.org/3387> (publiziert: 19.03./01.11.2014), abgerufen am 06.06.2016, 15.03 Uhr

**BELTING/BLUME 1989**

Belting, Hans/Blume, Dieter: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit, München 1989

**BENATI 1988**

Benati, Daniele: La bottega degli Erri e la pittura del rinascimento a Modena, Modena 1988

**BENAZZI 2000**

Benazzi, Giordana: Pintoricchio a Spello. La Capella Baglioni in Santa Maria Maggiore, Mailand 2000

**BENEDICTIS, ANGELA DE**

Benedictis, Angela de (Hrsg.): Specula Principum, Frankfurt/M. 1999

**BENESCH 1977**

Benesch, Dieter: Marsilio Ficino's 'De triplici vita' (Florenz 1489) in deutschen Bearbeitungen und Übersetzungen – Edition des Codex palatinus germanicus 730 und 452, Frankfurt/M. Las Vegas 1977

**BENNEWITZ/SCHINDLER 2011**

Bennewitz, Ingrid/Schindler, Andrea (Hrsg.): Farbe im Mittelalter. Materialität – Medialität –. Semantik. Berlin: Akademie Verlag 2011

**BENSON/CONSTABLE/LANHAM 1982**

Benson, Robert L./Constable, Giles/Lanham, Carol Dana: Renaissance and Renewal in the Twelfth Century, Cambridge 1982

**BERG/FRIEDRICH 1994**

Berg Theresia/Friedrich Udo: Wissenstradierung in spätmittelalterlichen Schriften zur Kriegskunst: Der 'Bellifortis' des Konrad Kyser und das anonyme 'Feuerwerkbuch'; in: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Wissen für den Hof, München 1994, S. 169–232

**BERGES 1938**

Berges, Wilhelm: Fürstenspiegel des hohen und späten Mittelalters, Stuttgart 1938

**BERGMANN 1985**

Bergmann, Werner: Innovationen im Quadrivium des 10. und 11. Jahrhunderts. Studien zur Einführung von Astrolab und Abakus im lateinischen Mittelalter, Stuttgart 1985, Bochum 1985

**BERTONI/BONACINI 1994**

Bertoni, Giulio/Bonacini, Claudio: Il manoscritto Estense "De Sphera", Modena 1994

**BERTOZZI 1985**

Bertozzi, Marco: La Tirannia degli Astri. Aby Warburg e l'astrologiandi Palazzo Schifanoia, Bologna 1985

**BETHENCOURT 1908**

Bethencourt, Francisco Fernandez de: Alejandro VI Sumo Pontifice, In: Rivista del Collegio Araldico, 1908, S. 733-752

**BERGDOLT/LUDWIG 2005**

Bergdolt, Klaus/Ludwig, Walter (Hrsg.) unter Mitwirkung von Daniel Schäfer: Zukunftsvoraussagen in der Renaissance, Wiesbaden 2005

**BERTI 2006**

Berti, Giordano: I cosiddetti Tarocchi del Mantegna; in: A casa di Andrea Mantegna, Mantua 2006

**BERTONI/BONACINI 1914**

Bertoni, G./ Bonacini C.: Il manoscritto estense "De Sphaera", Modena 1914

**BERTOZZI 2002**

Bertozzi, Marco (Hrsg.): Aby Warburg e le metafori degli antichi dei. Atti del convegno "Il cosmo incantato di Schifanoia", Ferrara 24.-26.09.1998, Ferrara 2002

**BEVERS 1987**

Bevers, Holm: Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik (Ausst.Kat.), München/Berlin 1987

**BEVERS 1997**

Bevers, Holm: Dürer, Holbein, Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel, Ausst.-Kat., Basel 1997, S. 40-45

**BEYER 1992**

Beyer, Andreas: Der Himmel in der Kunstgeschichte; in: ders. (Hrsg.): Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie, Berlin 1992, S. 84-94

**BEYERLE 1898**

Beyerle, Konrad: Die Konstanzer Ratslisten des Mittelalters. Herausgegeben von der Badischen Historischen Commission, Heidelberg 1898, S. 162-190

**BIERENS DE HAAN 1947**

Bierens de Haan, I.C.I.: De Meester van het Amsterdaamsch Kabine, Amsterdam 1947

**BIALECKA 2008**

Bialecka, Aneta: Kinder der Luna. Theaterhistorische Bildquellenforschung zur Ikonographie des Gauklers im höfischen und städtischen Kontext des 15. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, Diplomarbeit, Wien 2008. Online abrufbar unter: [http://othes.univie.ac.at/1526/1/2008-10-07\\_9305199.pdf](http://othes.univie.ac.at/1526/1/2008-10-07_9305199.pdf)

**BINI 2004**

Bini, Mauro: L'iconografia astrologica del "De Sphaera" e le sue fonti; in: De Sphaera. Modena Biblioteca Estense Universitaria α.x.2.14 = lat.209, Milano 2004, S. 35-41

**BIONDI 1972**

Biondi, Albano: **Annio da Viterbo e un aspetto dell'orientalismo di Guillaume Postel**, In: Bollettino della Società di Studi Valdesi, 93. Jg., Nr. 132, Dez. 1972, S. 49-67

**BISCHOFF 1989**

Bischoff, Bernhard: Aratea. Kommentar zum Aratus des Germanicus, Luzern 1989

**BLANK 2000**

Blank, Walter: Der Melancholikertypus in mittelalterlichen Texten; in: Mittelalterliche Menschenbilder, hg. v. Martina Neumeyer. Regensburg 2000

**BLAZEKOVIC 2002**

Blazekovic, Zdravko: Variations on the 'Theme of the Planets' Children, or Medieval Musical Life According to the Housebook's Astrological Imagery. In: Art and Music in the Early Modern Period: Essays in honour of Franca Trinchieri Camiz. Ed. by Katherine A. McIver. Aldershot, Burlington 2002, S. 241-286

**BLISNIEWSKI 2005**

Blisniewski, Thomas: Kaiser Augustus und die Sibylle von Tibur. Ein Bildmotiv des Meisters der Verherrlichung Mariae im Wallraf-Richartz-Museum; in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln (3), 2005, S. 13-26

**BLOCKBÜCHER DES MITTELALTERS 1991**

Blockbücher des Mittelalters: Bilderfolgen als Lektüre. Hrsg. von der Gutenberg-Gesellschaft und dem Gutenberg-Museum. Mainz 1991

**BLOCHET 1914-20**

Blochét, Edgar: Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale, Paris 1914-20

**BLUME 2000**

Blume, Dieter: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, Habilitationsschrift, Berlin 2000

**BLUME 2004**

Blume, Dieter: Children of the Planets. The Popularization of Astrology in the 15<sup>th</sup> Century; in: Il sole e la luna. The Sun and the Moon (= Micrologus, XII), Firenze 2004, S. 549-563

**BLUME 2009**

Blume, Dieter: Michael Scot, Giotto and the Construction of New Images of the Planets; in: Images of the Pagan Gods. Papers given at a conference in memory of Jean Seznec, London (Warburg Institute Colloquia) 2009, S. 129, 132

**BLUME/HAFFNER/METZGER 2012**

Blume, Dieter/Haffner, Mechthild/Metzger, Wolfgang (Hrsg.): Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie, 2 Bände, Band 1, Berlin 2012

**BLUME/HAFFNER/METZGER 2016**

Blume, Dieter/Haffner, Mechthild/Metzger, Wolfgang (Hrsg.): Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie, 2 Bände, Band 2, Berlin 2016

**BOCCARA 1988**

Boccarà, Jacqueline: Ames de laine et de soie; Saint-Just-en-Chaussée 1988

**BODMANN 1992**

Bodmann, Gertrud: Jahreszahlen und Weltalter. Zeit- und Raumvorstellungen im Mittelalter, New York 1992

**BOEHM 1987**

Boehm, Gottfried: Bild und Zeit; in: Hannelore Pafflik (Hrsg.): Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987

**BOEHM 2007**

Boehm, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 245-248.

**BÖHME 1985**

Böhme, Hartmut: Melancholie der Kritik. Zur Rehabilitation des saturnischen Temperaments (I); in: Spuren in Kunst und Gesellschaft 11/12 (1985)

**BOER 1915-1938**

Boer, Cornelis de: Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle, 4 Bände, Amsterdam 1915-1938

**BOESCH 1980**

Boesch, Bruno: Die deutschen Schriften des St. Galler Mönchs Gallus Kemli; in: Clavadetscher, Otto ed.al (Hrsg.): Florilegium Sangallense, St. Gallen/Sigmmaringen 1980, S. 123-147

**BÖRST/FINCKH 1998**

Börst, Kerstin/Finckh, Ruth u.a. (Hrsg.): Herrschaft, Ideologie und Geschichtskonzeption in Alexanderdichtungen des Mittelalters, Göttingen 1998

**BOLL 1967**

Boll, Franz: Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder, Leipzig 1903. Nachdruck Hildesheim 1967

**BOLL/BEZOLD/GUNDEL 1966**

BOLL, FRANZ/BEZOLD, CARL/GUNDEL, WILHELM: Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie, Stuttgart 1966

**BOLTE 1925**

Bolte, Johannes: Zur Geschichte der Punktier- und Losbücher, in: Jahrbuch für historische Volkskunde I, 1925, S. 185-214

**BOMBE 1912**

Bombe, Walter: Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pintoricchio, Berlin 1912

**BOMBE 1929**

Bombe, Walter: Urkunden zur Geschichte der Peruginer Malerei im 16. Jahrhundert, Leipzig 1929

**BONGI 1890**

Bongi, Salvatore: Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia, Rom 1890

**BONICATTI 1971**

Bonicatti, Maurizio: Dürer nella storia delle idee umanistiche fra Quattrocento e Cinquecento; in: The Journal of Medieval and Renaissance Studies, I, 1971, S. 131ff.

**BONNER 1987**

Bonner, Gerald: God's decree and man's destiny, London 1987

**BOORSCH 2002**

Boorsch, Suzanne: Andrea Mantegna, New York 2002

**BORCHGRAVE 1894/95**

Borchgrave, Émile de: Biographie nationale de Belgique, Bd. 13, Brüssel 1894/95

**BOSSERT/STORCK 1912**

Bossert, Helmuth Th./Willy F. Storck (Hrsg.): Das mittelalterliche Hausbuch. Nach dem Originale im Besitze des Fürsten von Waldburg-Wolfegg-Waldsee, Leipzig 1912

**BOWLES 1983**

Bowles, Edmund A.: La pratique musicale au moyen-âge, Genf 1983

**BOYER D'AGEN 1898**

Boyer d'Agen, Charles: Le peintre des Borgia – Pintoricchio, Paris 1898

**BOYER D'AGEN 1905**

Boyer d'Agen, Charles: L'appartement Borgia au Vatican, In: Les Arts 4 (1905), 46. Jahrgang, S. 1-17

**BRADFORD 1979**

Bradford, Sarah: Cesare Borgia. Ein Leben in der Renaissance, München 1979

**BRAKENSIEG 2007**

Brakensiek, Stephan: Die Stellung der allegorischen Serie im Konzept von Graphiksammlungen um 1600, in Kaulbach/Schleier 2007, S. 19-22

**BRAKENSIEG 2007 (CRISPIJN DE PASSE)**

Brakensiek, Stephan: Crispijn de Passe nach Maarten Vos, in Kaulbach/Schleier 2007, S. 83-88

**BRAKENSIEG/SCHLEIER 2007**

Brakensiek, Stephan/Schleier, Reinhart: Die Ordnung der Welt. Zeit und Raum, in Kaulbach/Schleier 2007, S. 75

**BRAMBACH 1997**

Brambach, Joachim: Die Borgia. Faszination einer Renaissance-Familie, München 1997

**BRANDENBURG 1967**

Brandenburg, Hugo: Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv; in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Bd. 62, 1967, S. 195-245

**BRANDENBURG 2004**

Brandenburg, Hugo: Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Mailand 2004

**BRANN 1985**

Brann, Noel L.: Alchemy and Melancholy in Medieval and Renaissance Thought. A query into the mystical basis of their relationship; in: Ambix 32/3 (November 1985), S. 127-148

**BRANT 1986**

Brant, Gwendolyn: The Finiguerra Venus and her Children: the Iconology of a Fifteenth-Century Florentine Engraving; in: Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association, 1986, 7, S. 49-64

**BREDEKAMP/DIERS 1998**

Bredenkamp, Horst/Diers, Michael (Hrsg.): Aby Warburg: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932, Berlin 1998

**BREDEKAMP/REINHARDT 2004**

Bredenkamp, Horst/Reinhardt, Volker (Hrsg.): Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste in St. Peter, Darmstadt 2004

**BREM 2000**

Brem, Robert: Die Tetrabiblos des Klaudius Ptolemaios, Univ. Dipl.-Arbeit, Salzburg 2000

**BRESCIANI 1968**

Bresciani, Bruno: Figurazioni dei mesi nell'arte medievale italiana, Verona 1968

**BRÉVART 1979**

Brévar, Francis B.: Johannes von Sacrobosco: Das Puechlein von der Spera, Dissertation, Göppingen 1979

**BRÉVART 1988 VOLKSKALENDER**

Brévar, Francis B.: The German Volkskalender of the Fifteenth Century, In: Speculum 63 (1988), S. 312-342

**BRÉVART 1988**

Brévar, Francis: Johann Blaubirers Kalender von 1481 und 1483: Traditionsgebundenheit und experimentelle Innovation, In: Gutenberg-Jahrbuch Bd. 63 (1988), S. 74-83

**BRÉVART/KEIL 1989**

Brévar, Francis/Keil, Gundolf: Art. ‚Planetentraktate‘; in: Verfasserlexikon 7 (1989), S. 715-723

**BREYSING 1867**

Breysing, A. (Hrsg.): Scholia Stroziana, Berlin 1867

**BRIEGER 1922**

Brieger, Lothar: Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei, Berlin 1922

**BRINGEMEIER 1974**

Bringemeier, Martha: Priester- und Gelehrtenkleidung, Münster 1974

**BRINKMANN 1980**

Brinkmann, Henning: Mittelalterliche Hermeneutik, Tübingen 1980

**BRINKHUS/JUSTE/LENGENFELDER 2005**

Brinkhus, Gerd/Juste, David/Lengenfelder, Helga: Iatromathematisches Kalenderbuch/Die Kunst der Astronomie und Geomantie, Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Tübingen, Universitätsbibliothek, Md 2, München 2005

**BROCKHAUS 1909**

Brockhaus, Heinrich: Michelangelo und die Medici-Kapelle, Leipzig 1909

**BRÖCKER 1990**

Bröcker, Walter: Platos Gespräche, Darmstadt 1990

**BROSSE 1806**

Brosse, Friedrich C. (Hrsg.): Anakreon. Metrisch übersetzt und mit Erläuterungen, Berlin 1806

**BROWN 1973**

Brown, Clifford M.: Gleanings from the Gonzaga Documents in Mantua. Gian Cristoforo Romano and Andrea Mantegna; in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XVII, Florenz 1973, S. 158f.

**BROWN GRANT 1995**

Brown Grant, Rosalind: Des hommes et des femmes illustres: modalités narratives et transformations génériques chez Pétrarque, Boccacce et Christine de Pizan"; in: Dulac, L. und Ribbemont, B. (Hrsg.): Une femme de Lettres au Moyen Age. Études autour de Christine de Pizan, Orléans 1995, S. 469-480

**BROWNLIE 1991/92**

Brownlee, Kevin: "Il 'Decameron' di Boccaccio e Christine de Pizan"; in: Studi sul Boccaccio 20 (1991/92), S. 233-251

**BRUN 1906**

Brun Carl: Morelli, Giovanni; in: Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). Band 52, Leipzig 1906, S. 566–570

**BRUNNER 1983**

Brunner, Horst (Hrsg.): Das Hausbuch des Michael de Leone (Würzburger Liederhandschrift) der Universitätsbibliothek München (2° Cod. Ms. 731), Göttingen 1983 [Faksimilie]

**BRYANT 1986**

Bryant, Lawrence: The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony: Politics, Art, and Ritual in the Renaissance, Genf 1986

**VAN BÜHREN 1996**

Bühren, Ralf van: Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12.–18. Jahrhunderts. Zum Wandel eines Bildmotivs vor dem Hintergrund neuzeitlicher Rhetorikrezeption, Hildesheim u.a. 1998

**BUETTNER 1996**

Buettner, Brigitte: Boccaccio's 'Des cleres et nobles femmes': Systems of Signification in an Illuminated Manuscript, Seattle 1996

**BUĞDAY 1999**

Buğday Korkut: Osmanisch. Einführung in die Grundlagen der Literatursprache, Wiesbaden 1999

**BURANELLI 2008**

Buranelli, Franco: L'appartamento Borgia in Vaticano; in: Pintoricchio, Ausstellungskatalog, Perugia 2008, S. 69-73

**BURCKHARDT 1952**

Burckhardt, Jacob: La Civiltà del Rinascimento in Italia, Florenz 1952

**BURKE 1981**

Burke, Peter: Helden, Schurken und Narren: Europäische Volkskultur in der Frühen Neuzeit, Stuttgart 1981

**BURKE 1994**

Burke, Suzanne: Ambrogio Lorenzetti's Sala della Pace: Its Historiography and its 'Sensus astrologus', Dissertation 1993

**BURNETT/YAMAMOTO/YANO 1994**

Burnett, Charles/ Yamamoto, Keiji/ Yano, Michio (Hrsg. und Übers.): Abū Ma'šār The Abbreviation of the Introduction to Astrology, together with the Medieval Latin Translation of Adelard of Bath, Leiden 1994

**BURNETT 1996**

Burnett, Charles: Magic and Divination in the Middle Ages: Texts and Techniques in the Islamic and Christian Worlds, London 1996

**BYLES 1971**

Byles, Alfred (Hrsg.): The Book of the Ordre of Chyvalry together with Adam Loutfut's Scottish transcript (Harleian MS. 6149), Early English Text Society, Bd. 168, London 1926 (Nachdruck: Oxford/New York 1971, S. XI-XXXIV)

**CAIOZZO 2003**

Caiozzo, Anna: *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge*, Paris 2003

**CALVESI 1989**

Calvesi, Maurizio: Il gaio classicismo. Pintoricchio e Francesco Colonna nella Roma di Alessandro VI.; in: Danesi Squarzina, S. (Hrsg.): *Roma, centro ideale dell'antico nei secoli XV e XVI*, Mailand 1989

**CAMPBELL HUTCHISON 1985**

Campbell Hutchison, Jane: 's Levens Feldheid – de Meester van het Amsterdamse Kabinet of de Hausbuch-meester – ca 1470-1500, hrsg. von Filedt Kok, Jan Piet, Amsterdam 1985 (Ausst.-kat.; deutsche Ausgabe: *Vom Leben im späten Mittelalter*, 1985), S. 11-29

**CAMPBELL 1924**

Campbell, Percy G.C.: *Épître d'Othéa: Étude sur les sources de Christine de Pisan*, Paris 1924

**CANDIL GARCÍA/HARTMAN 2007**

Candil García, Beatriz E./Hartman, Arjen E.: *Ars Accipitraria: An Essential Dictionary for the Practice of Falconry and Hawking*, London 2007

**CANOVA 2011**

Canova, Giordana Mariani: Padua and the Stars. Medieval Painting and Illuminated Manuscripts; in Corsini, Enrico M. (Hrsg.): *The inspiration of Astronomical Phenomena VI. Proceedings of a conference held, October 18-23, 2009 in Venezia*, Vol. 441, San Francisco 2001, S. 111-129

**CARBONI 2013**

Carboni, Stefano: The 'Book of Surprises' (Kitāb al-bulhān) of the Bodleian Library; in: *The La Trobe Journal*, Vol. 91 (2013), Melbourne, State Library of Victoria Foundation, S. 22-34

**CARBONI 1997**

Carboni, Stefano: *Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art*, New York 1997

**CARLI 1960**

Carli, Enzo: *Il Pintoricchio*, Mailand 1960

**CARRARA 1992**

Carrara, Eliana: Mitologia antica in un trattato didattico-allegorico della fine del Medioevo: l'Epistre d'Othéa di Christine de Pizan'; in: *Prospettiva*, 66 (1992), S. 67–86

**CARBONI 1997**

Carboni, Stefano: *Following the Stars. Images of the Zodiac in Islamic Art*, New York 1997

**CASAMORATA 1944**

Casamorata, Cesare: *I canti di Firenze contributo alla topografia storico-artistica Fiorentina*, Florenz 1944

**CASSIRER 1927**

Cassirer, Ernst: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig/Berlin 1927 (Neudruck: Damstadt 1977)

**CASSIRER 1963**

Ernst Cassirer: *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, New York 1963

**CAVAGNARO 1997**

Cavagnaro, Elena: The Timaeus of Plato and the erratic Motion of the Planets; in: Tomás Calvo, Luc Brisson (Hrsg.): *Interpreting the Timaeus-Critias*, Sankt Augustin 1997

**CAVALCASELLE 1908**

Cavalcaselle, Giovanni Battista/Crowe, Joseph Archer: *Storia della Pittura in Italia. Dal Secolo II al secolo XVI*, Volume X: Bernardino Pintoricchio. Lo Spagna, Scuola del Perugino, Fungai, Pacciarotti e Pacchia, Peruzzi e Beccafumi, Lorenzo di Credi e Piero di Cosimo, Fra Bartolommeo della Porta, Florenz 1908

**CAVALLARO 2004**

Cavallaro, Anna: Gli affreschi di Pintoricchio nella palazzina di Giuliano della Rovere ai SS Apostoli; in: S. Colonna (Hrsg.), *Un'idea di Roma. Società, arte e cultura tra Umanesimo e Rinascimento*, Rom 2004, S. 297-312

**CHENEY 1985**

Cheney, Liana: *Quattrocento Neoplatism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings*, Lanham u.a. 1985



**CIERI 1981**

Cieri, Claudia: L'Appartamento Borgia: funzione e decorazione; in: *Le arti a Roma sotto Alessandro VI.*, Rom 1981, S. 15-25

**CIERI VIA 1985**

Cieri Via, Claudia: Mito, allegoria e religione nell'Appartamento Borgia; in: *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Rom 1985, S. 77-104

**CIERI VIA 1987**

Cieri Via, Claudia: I Tarocchi cosiddetti del Mantegna; in: *I tarocchi, le carte di corte. Gioco e magia alla corte degli Estensi*, hrsg. v. Giordano Berti/Andrea Vitali, Ausst.-kat., Ferrara 1987, S. 49-60

**CIERI VIA 1988**

Cieri Via, Claudia: Bernardino Pintoricchio e la decorazione dell'appartamento Borgia in: *Perugino e Pintoricchio in Vaticano*, Rom 1988, S. 107-117

**CIERI VIA 1989**

Cieri Via, Claudia: Sacrae effigies e signa arcana: la decorazione di Pintoricchio e scuola nell' Appartamento Borgia in Vaticano; in: *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI: da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, Mailand 1989, S. 185-202

**CIERI VIA, CLAUDIA 1989**

Cieri Via, Claudia: I trionfi, il mito e l'amore: La fascia superiore dei mesi negli affreschi di Palazzo; in: *Atlante di Schifanoia*, Modena 1989 S. 37-55

**CIERI VIA 1991**

Cieri Via, Claudia: Caracteres et figuras in opere magico. Pintoricchio et la décoration de la camera segreta de l'appartement Borgia; in: *Revue de l'art*, 94, 1991, S. 11-26

**CLAIR 2005**

Clair, Jean: *Melancholie, Genie und Wahnsinn*, Hatje Cantz Verlag, 2005

**CLARK/COULSON/MCKINLEY 2011**

Clark, James G./Coulson, Frank T./McKinley Kathryn L. (Hrsg.): *Ovid in the Middle Ages*, New York 2011

**COFFIN 1977**

Coffin, David R.: Pope Innocent VIII and the Villa Belvedere; in: Irving Lavin/John Plummer (Hrsg.): *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss*, New York 1977, S. 88-97

**COLVIN 1898**

Colvin, Sidney: *A Florentine picture chronicle*, London 1898

**COMUNICATO DELLA STAMPA VOM 27.4.2006**

Restauro della Sala dei Misteri nell' Appartamento Borgia, Ufficio stampa Musei Vaticani

**COPENHAVER 1986**

Copenhaver, Brian P.: Renaissance Magic and Neoplatonic Philosophy: «Ennead» 4, 3–5 in Ficino's "De Vita Coelitus Comparanda"; in: Garfagnini, Gian Carlo (Hrsg.): *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone – Studi e documenti*, Florenz 1986, S. 351–369

**CORED T 1952**

Coredt, Anna: Der Orden von der Stola und den Kanndeln und dem Greifen (Aragonesischer Kannenorden); in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, Vol. 5, Wien 1952, S. 34-62

**CORAZZINI 1877**

Corazzini, Francesco (Hrsg.): *Le lettere edite e inedite di Messer Giovanni Boccaccio tradotte e commentate con nuovi documenti*, Florenz 1877

**CUMONT 1913**

Cumont, Franz: La théologie solaire du paganisme romain ; in: *Mémoires présentés par divers savants à l' Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de l'Institut de France* 12, Paris 1913, S. 447-479

**CUMONT 1913**

Cumont, Franz: *Récherches sur le Symbolisme Funéraire des Romains*, Paris 1942

**DACOS 1969**

Dacos, Nicole: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London/Leiden 1969

**DANESI 1989**

Danesi Squarzina, Silvia (Hrsg.): Roma, centro ideale dell'antico nei secoli XV e XVI, Mailand 1989

**DANGEL 1959**

Dangel, Anneliese: Alexander von Humboldt. Sein Leben in Bildern. 1769-1859, Leipzig 1959

**D'AGOSTINO 1992**

D'Agostino, Alfonso: Astromagia (Ms.Reg.lat. 1283a), Neapel 1992

**D'ARCY/DACRE 1987**

D'Arcy, Jonathan/Dacre Boulton: The Knights of the Crown: The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe, 1325-1520, New York 1987

**DAVENPORT 1956**

Davenport, Millia (Hrsg.): The Book of Costume, Bd. 1, New York 1956

**DE GIROLAMI CHENEY 2002**

De Girolami Cheney, Liana: Botticelli's "Camilla/Minerva and the Centaur". A Neoplatonic View of Antiquity; in: Neoplatonism and The Arts, hrsg. von Liana De Girolami Cheney und John Hendrix, Lewiston u.a. 2002

**DE GRASSI 1886**

Grassi, Paris de: Das Pontifikat Julius' II. Auszug aus dem Tagebuche des Grossceremonienmeisters Paris de Grassis, Cod. Lat. Monac. 139-141; in: Beiträge zur politischen, kirchlichen und Cultur-Geschichte der sechs letzten Jahrhunderte 3, Regensburg 1886

**DE LORRIS/DE MEUN 1976-1979**

de Lorris, Guillaume/de Meun, Jean: Der Rosenroman [Altfrz.-Dt.], hrsg. von Karl August Ott, München 1976-1979

**DE LUCA 2005**

Luca, Maurizio de: Le tecniche pittoriche: l'esecuzione, la teoria, il restauro. Collana di Manuali e Monografie del Dipartimento di storia dell'Arte e "La Sapienza", Mailand 2005

**DE LUCA 2006**

Luca, Marzia de (Hrsg.): Camera Apostolica. Documenti relativi alle diocesi del ducato di Milano. Tomo IV. I libri annatarum di Alessandro VI (1492-1503), Mailand 2006

**DEMPSEY 1992**

Dempsey, Charles: The Portrayal of Love. Botticellis Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent, Princeton 1992

**DEMPSEY 2006**

Dempsey, Charles: Baccio Baldini's Sibyls and Albumazar's 'Introductorium Maius'; in: L'art de la Renaissance entre science et magie. Paris 2006, S. 88-97

**DE ROO 1924**

Roo, Peter de: Material for a History of Pope Alexander VI, his Relatives and his Time, I-V, Brügge 1924, Band II

**DESMOND/SHEINGORN 2003**

Desmond, Marilyn/Sheingorn, Pamela: Myth, Montage & Visuality in Late Medieval Manuscript Culture. Christine de Pizan's Epistre d'Othea, Ann Arbor (Michigan) 2003

**DE VRIES 1992**

Vries, Henk de: Juan Ruiz und sein "Libro de buen amor", in: Mensch und Natur im Mittelalter, 2. Halbband, Berlin 1992, S. 815-828

**DIAS DA SILVEIRA 2008**

Dias da Silveira, Aline: Die Maurenbilder im Werk Alfons' X. von Kastilien. Pragmatische Haltung, Toleranz und Kulturaustausch im mittelalterlichen Spanien, Dissertation, Berlin 2008, online publiziert: <http://e-doc.hu-berlin.de/dissertationen/dias-da-silveira-aline-2008-11-20/PDF/dias-da-silveira.pdf> [letzter Abrufzeitpunkt: 05.08.2016, 08.44 Uhr]

**DIDI-HUBERMAN 2006**

Didi-Hubermann, Georges: Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs, Zürich 2006

**DIERS 1991**

Diers, Michael: Warburg aus Briefen: Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905- 1918, Weinheim 1991

**DI ROSSANA 2006**

Rossana, Nicolò di: Il Pintoricchio di papa Borgia, in: European Art Magazine, Ausgabe 19 (2006), online abrufbar unter: [www.eartmagazine.com/readart.asp?f=&id=3155&cat=40&language=ita](http://www.eartmagazine.com/readart.asp?f=&id=3155&cat=40&language=ita)

**DIVJAK/WISCHMEYER 2014**

Divjak/Wischmeyer (Hrsg.): Das Kalenderhandbuch von 354 – Der Chronograph des Filocalus, 2 Bde., Holzhausen/Wien 2014

**DODGSON 1903**

Dodgson, Campbell: Catalogue of early German and Flemish woodcuts: preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Bd. 1, S. 122, 468, London 1903

**DOLAN 2008**

Dolan, Marion: The Role of Illustrated Aratea Manuscripts in the Transmission of Astronomical Knowledge in the Middle Ages, Dissertation, University of Pittsburgh 2008, online veröffentlicht unter: <http://d-scholarship.pitt.edu/9833/>

**DOLLINGER 1983**

Dollinger, Kuno: Die Belagerung von Neuss; in: Gerhard Taddey: Lexikon der deutschen Geschichte, Stuttgart 1983

**DONATO 1996**

Donato, Maria Monica: Un savio depentore fra scienza de le stelle e sutilità dell'antico: Restoro d'Arezzo, le arti e il sarcofago romano di Cortona; in: Annali della scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia. Quaderni Ser. 4, vol 1/2 S. 51-78, Cortona 1996

**DORKA/SCHNEIDER 1991**

Dorka, Jürgen/Schneider Cornelia: Vom Block zum Blockbuch; In: Gutenberg-Gesellschaft und Gutenberg-Museum (Hrsg.): Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre, Mainz 1991, S. 19-26

**DREBES 1989**

Drebes, Gerald: Francesco da Barberinos Zeichnungen in seinen Documenti d'Amore. Beiträge zu einem diletterenden Künstler des ausgehenden Mittelalters, Heidelberg 1989 (Homepage von Gerald Drebes: <http://www.gerald-drebes.ch/page6.html> - Abrufzeitpunkt: 28.07.2015, 15.27 Uhr).

**DRÖBLER 1999**

Dröbler, Rudolf: 2000 Jahre Weltuntergang, Düsseldorf 1999

**DUCHESNE 1825**

Duchesne, Jean: Notice des Estampes exposées à la Bibliothèque Royale, Paris 1825

**DÜRKOP 1931**

Dürkop, Johannes: Der Meister des Hausbuches, Braunschweig 1931

**DÜRKOP 1931**

Dürkop, Johannes: Der Meister des Hausbuches, Oberrheinische Kunst, Band V, 1932, S. 83ff

**DUITS 2011**

Duits, Rembrandt: Reading the Stars of the Renaissance: Fritz Saxl and Astrology; in: Journal of Art History 5 (2011), S. 1-18

**ECO 1991**

Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter, München 1991

**EGG 1990**

Egg, Markus: Antike Helme, Katalog zur Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz in Verbindung mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Berlin, Antikenmuseum und dem Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz, Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte im Historischen Museum der Pfalz Speyer, 26. Mai - 10. Juni 1990, Mainz 1990

**EHM-SCHNOCKS 2002**

Ehm-Schnocks, Petra: Burgund und das Reich. Spätmittelalterliche Außenpolitik am Beispiel der Regierung Karls des Kühnen (1465–1477), München 2002

**EHRLE/STEVENSON 1897**

Ehrle, Francesco/Stevenson, Enrico: Gli affreschi del Pintoricchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1897

**EITEL 1966**

Eitel, Peter: Truchseß Max Willibald, der Begründer des Kupferstichkabinetts auf Schloß Wolfegg; in: Bernd M. Mayer: Von Schongauer zu Rembrandt. Meisterwerke der Druckgraphik aus der Sammlung der Fürsten zu Waldburg-Wolfegg, Ravensburg 1966, S. 20-30

**ENGLMANN 2001**

Englmann, Felicia: Der Zauber der Macht. Politik und Geheimwissenschaft in Konrad Kyesers Bellifortis, Neuried 2001

**ESSENWEIN 1887**

Essenwein, August von (Hrsg.): Mittelalterliches Hausbuch. Bilderhandschrift des 15. Jahrhunderts mit vollständigem Text und facsimilierten Abbildungen, 1. Auflage: Leipzig 1866, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1887

**EVANS 1939**

Evans, Joan: Taste and Temperament. A brief study of psychological types in their relation to the visual arts, New York 1939

**FAETTI 1991**

Faetti, Marzia: I Tarocchi del Mantegna, In: Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento padano, hrsg. v. Andrea Di Lorenzo, Modena 1991

**FALB 1899**

Falb, Rudolf: Il taccuino senese di Giuliano da Sangallo, Siena 1899

**FANTELLI/PELLEGRINI 2000**

Fantelli, Pier Luigi/Pellegrini, Franca (Hrsg.): Il Palazzo della Regione in Padova, Verona 2000

**FARMER 1939**

Farmer, Henry George: The Structure of the Arabian and Persian Lute in the Middle Ages. Journal of the Royal Asiatic Society (JRAS), Januar 1939

**FARQUAR/HINDMAN 1977**

Farquar, James D./Hindman, Sandra: Illustrated Manuscripts and Printed Books in the First Century of Printing, Baltimore 1977

**FAUTH 1995**

Fauth, Wolfgang: Helios Megistos. Zur synkretistischen Theologie der Spätantike, Leiden u.a. 1995

**FAVARO 1880**

Favaro, Antonio: Le Matematiche nella Studia di Padova del principio del secolo 14 alla fine del 16, Padova 1880

**FEDERICI-VESCOVINI 1986**

Federici-Vescovini, Graziella: Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici di Pietro d'Abano del Palazzo della Ragione di Padova; in: Labyrinthos, ix, 1986, S. 50-75

**FEDERICI-VESCOVINI 1987**

Federici-Vescovini, Graziella: La teoria delle immagini di Pietro d'Abano e gli affreschi astrologici del Palazzo della Ragione di Padova; in: Prinz, W./Beyer, A.: Die Kunst und das Studium der Natur vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, Weinheim 1987, S. 213-235

**FEDERICI-VESCOVINI 1988**

Federici-Vescovini, Graziella: Il „Lucidator Dubitabilium Astronomiae“ di Pietro d'Abano, Padua 1988

**FEICHTINGER 1994**

Feichtinger, Barbara: Antikenrezeption mit Ambition. Christine de Pizans Livre de la Cité des Dames und Boccaccios De claris mulieribus; in: Die Frau in der Renaissance, hrsg. von Paul Gerhardt Schmidt, Wiesbaden 1994, S. 203-221

**FELDGES 1980**

Feldges, Uta: Landschaft als topographisches Porträt, Bern 1980

**FELDGES-Henning 1972**

Feldges-Henning, Uta: The pictorial program of the Sala della Pace: A new interpretation;  
in: Journal of Warburg and Courtauld Institutes, Volume XXV, 1972, S. 145–162

**FENSTER 1998**

Fenster, Thelma: Perdre son Latin: Christine de Pizan and Vernacular Humanism;  
in: Desmond, Marilyn: Christine de Pizan and the Categories of Difference, Minneapolis 1998, S. 91-97

**FERRINO-PAGDEN 1982**

Ferrino-Pagden, Sylvia: Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffael, Florenz 1982

**FERRINO-PAGDEN 1983**

Ferrino-Pagden, Sylvia: Pintoricchio, Perugino or the young Raffael. A problem of connoisseurship;  
in: Burlington Magazine, Vol. 125, Nr. 959 (Feb. 1983), S. 86-90

**FILEDT KOK 1987**

Filedts Kok, Jan Piet: Über den Meister des Amsterdamer Kabinetts oder den Hausbuchmeister,  
Forschungsergebnisse der Ausstellungen in Amsterdam und Frankfurt; in: Städel-Jahrbuch NF 11 (1987),  
S. 117-126

**FISCHER-WOLLPERT 2003**

Fischer-Wollpert, Rudolf: Lexikon der Päpste, Wiesbaden 2003

**FLASHAR 1966**

Flashar, Hellmut: Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike, Berlin 1966

**FLECHSIG 1897**

Flechtsig, Eduard: Der Meister des Hausbuchs als Maler; in: Zeitschrift für bildende Kunst NF 8 (1897),  
S. 8-17, 66-73

**FLECHSIG 1911**

Flechtsig, Eduard: Der Meister des Hausbuchs als Zeichner für den Holzschnitt; in: Monatshefte für  
Kunstwissenschaft, 4/1911, S. 95-115, 162-175

**FLECKNER/GALITZ ED AL 1993**

Fleckner, Uwe/Galitz, Robert/Naber, Claudia/Nöldeke, Herwart (Hrsg): Aby M. Warburg.  
Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium, Hamburg 1993

**FLEMING 1969**

Fleming, John V.: The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography, Princeton 1969

**FLEMBERG 1991**

Flemberg, Johan: Venus Armata. Studien zur bewaffneten Aphrodite in der griechisch-römischen Kunst,  
Stockholm 1991

**FORTI GRAZINI 2004**

Forti Grazini, Nello: Arazzi; in: Rosanna Pavoni (Hrsg.): Museo Balgatti Valsecchi. Musei e Gallerie

**FORTINI BROWN 1981**

Fortini Brown, Patricia: Laetentur caeli: The council of Florence and the astronomical fresco in the old  
sacristy; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 44 (1981), S. 176-180

**FRANKEN 1881**

Franken, Daniel: L'œuvre gravé des Van de Passe, Amsterdam 1881

**FUCHS 1909**

Fuchs, Bruno Archibald: Die Ikonographie der sieben Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des  
Mittelalters, München 1909

**FUCHS/OLTROGGE 1997**

Fuchs, Robert/Oltrogge, Doris: Die Farbe im Hausbuch; in: Das mittelalterliche Hausbuch. Kommentar-  
band, München 1997, S. 58-61

**FÜSSEL 1989**

Füssel, Stephan (Hrsg.): Poesis et pictura: Studien zum Verhalten von Bild und Text in Handschriften und  
alten Drucken, Baden-Baden 1989

**FUMO 1891**

Fumi, Luigi: Il Duomo di Orvieto, Rom 1891

**GABUCCI 2006**

Gabucci, Ada: Führer durch das alte Rom, Mailand 2006

**GAETHGENS 2002**

Gaethgens, Barbara (Hrsg.): Geschichte der Genremalerei, Berlin 2002

**GAIN 1976**

Gain David B.: The Aratus ascribed to Germanicus Caesar, London 1976

**GAMPER/KNOCH-MUND/STÄHLI 1994**

Gamper, Rudolf/Knoch-Mund, Gaby/Stähli, Marlis: Katalog der mittelalterlichen Handschriften der Ministerialbibliothek Schaffhausen, Dietikon-Zürich 1994

**GARIBALDI/MANCINI 2008**

Garibaldi, Vittoria/Mancini Francesco Federico (Hrsg.): Pintoricchio, Mailand 2008

**GARIN 1997**

Garin, Eugenio: Astrologie in der Renaissance, Frankfurt/New York 1997

**GAVEL 1979**

Gavel, Jonas: Colour. A study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento, Stockholm 1979

**GAUGER 1998**

Gauger, Jörg-Dietrich: Die sibyllinischen Weissagungen, Darmstadt 1998

**GAUSS 1984**

Gauss, Joachim: Circulus mensurat omnia; in: Mensura (1984), Teil 2, S. 435-454

**GENERAL CORRESPONDENCE**

Saxl, Fritz: General Correspondence (verfügbar im Warburg Institute Archive, London)

**GEIGER 1917**

Geiger, Ludwig (Hrsg.): Alexander der Sechste und sein Hof. Nach dem Tagebuch seines Zeremonienmeisters Burcardus, 3. Band, Stuttgart 1917

**GELDNER 1970**

Geldner Ferdinand: Die Drucktechnik der Blockbücher; in: Musper, Heinrich Theodor (Hrsg.): Der Antichrist und die fünfzehn Zeichen (Faksimile-Ausgabe des einzigen erhaltenen chiro-xylographischen Blockbuches), München 1970, S. 50-59

**GENEVA 1995**

Geneva, Ann: Astrology and the Seventeenth Century Mind. William Lilly and the Language of the Stars, Manchester/New York 1995

**GEORGES 2008**

Georges, Stefan: Das zweite Falkenbuch Kaiser Friedrichs II. Quellen, Entstehung, Überlieferung und Rezeption des Moamin. Mit einer Edition der lateinischen Überlieferung, Berlin 2008

**GERONIMUS/WALDMAN 2003**

Geronimus, Dennis V./Waldman, Louis A.: Children of Mercury. New Light on the Members of the Florentine Company of St. Luke (ca. 1475-ca. 1525); in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 47.1, S. 118-158

**GHISALBERTI 1933**

Ghisalberti, Fausto: L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire; in: Studi Romanzi 23 (1933), S. 5-136

**GIEHLOW 1903**

Giehlow, Karl: Dürers Stich Melencolia I und der maximilianische Humanistenkreis; in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Bd. 26 (1903), Nr. 2, S. 29-41

**GIEHLOW 1915**

Giehlow, Karl: Die Hieroglyphenkunde des Humanismus; in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 32 (1915), S. 1-232

**GIL 1985**

Gil, José S.: La escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judíos, Toledo 1985

**GIORGIO 1890**

Giorgio, Francesco: Rodrigo Borgia allo studio di Bologna; in: Atti e memorie delle reverenda deputazione di storia patria per la provincia di Romagna, 3 seria, VVV, 1890, S. 159-195

**GLASENAPP 1971**

von Glasenapp, Franz-Georg: Varia, Rara, Kuriosa: Bildnachweise einer Auswahl von Musikdarstellungen aus dem Mittelalter. Spielleute und Gaukler, musizierende Tiere, musizierende Fabelwesen, musizierende Teufel, Göttingen 1971

**GLÜCK/MORENZ 2007**

Glück, Thomas/Morenz, Ludwig (Hrsg.): Exotisch, weisheitlich und uralte. Europäische Konstruktionen Altägyptens, Hamburg 2007

**GÖTZE 2010**

Götze, Oliver: Der öffentliche Kosmos. Kunst und wissenschaftliches Ambiente in italienischen Städten des Mittelalters und der Renaissance, München 2010

**GOMBRICH 1970**

Gombrich, Ernst: Aby Warburg: An Intellectual Biography, Oxford 1970

**GRAF 2005**

Graf, Klaus: Der Adel als Leitbild. Zur Geschichte eines Grundwertes in Spätmittelalter und früher Neuzeit, 2005; Artikel online abrufbar unter <https://www.google.de/#q=klaus+graf+adel+leitbild>

**GRAFTON 1999**

Grafton, Antony T.: Cardanos Kosmos. Die Welten und Werke eines Renaissance-Astrologen, Berlin 1999

**GRASSHOFF 1976**

Grasshoff, Kurt: Leibesübungen in Planetenkinderbildern des 15. und 16. Jahrhunderts: Die Kinder des Planetengottes Sol, In: Stadion 2 (1976), Heft 2, S. 218-232

**GRABNICK 2004**

Grabnick, Ulrike: Ratgeber des Königs. Fürstenspiegel in Herscherideal im spätmittelalterlichen England, Köln/Weimar/Wien 2004

**GRAUS 1989**

Graus, Frantisek: Troja und die trojanische Herkunftssage im Mittelalter; in: Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter, Sigmaringen 1989, S. 25-43

**GRAVENKAMP 1949**

Gravenkamp, Curt: Monatsbilder und Tierkreiszeichen an Kathedralen Frankreichs, Willsbach 1949

**GREBNER 2002**

Grebner, Gundula: Zum Zusammenhang von Sozialformation und Wissensform. Naturwissen am staufischen Hof in Süditalien; in: Paravicini, W./Wettlaufer, J. (Hrsg.): Erziehung und Bildung bei Hofe, Residenzenforschung Band 13, Stuttgart 2002, S. 192-213

**GREENBAUM 2001**

Greenbaum, Dorian Gieseler/Hand, Robert (Hrsg.): Late Classical Astrology: Paulus Alexandrinus and Olympiodorus, Reston 2001

**GREENSTEIN 1988**

Greenstein, Jack M.: The Vision of Peace. Meaning and Representation in Ambrogio Lorenzetti's Sala della Pace Cityscapes, in Art History, Vol. 11, Aug. 4 (Dez. 1988), S. 492-510

**GREGOROVIVS 1874**

Gregorovius, Ferdinand: Lucrezia Borgia. Nach Urkunden und Briefen ihrer eigenen Zeit, Stuttgart 1874

**GREGOROVIVS 1911**

Gregorovius, Ferdinand: Die Grabdenkmäler der Päpste. Marksteine der Geschichte des Papsttums, Leipzig 1911

**GREGOROVIVS 1923**

Gregorovius, Ferdinand: Lucrezia Borgia. Nach Urkunden und Briefen ihrer eigenen Zeit, München 1923

**GREGOROVIVS 1942**

Gregorovius, Ferdinand: Papst Alexander VI. und seine Zeit, Berlin 1942



**GRIESE 2011**

Griese, Sabine: Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holzschnitten des 15. Jahrhunderts, Zürich 2011

**GRIMM 2007**

Grimm, Alfred: Osiris, König der Etrusker. Giovanni Nanni da Viterbos "Tabula Osiriana Aegyptia" als Beitrag zur Querele des Ancien set des Modernes; in: Glück, Thomas/Morenz, Ludwig (Hrsg.): Exotisch, Weisheitlich und Uralt, Hamburg 2007, S. 81-116

**GROTEFEND 1891-1898**

Grotefend, Hermann: Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit, 3 Bände, 1891-1898

**GUMBERT 1987**

Gumbert, Johan Peter: Zum Einband vom ‚Hausbuch‘; in: Gallwitz, Klaus/Beck, Herbert (Hrsg.): Städel Jahrbuch, Neue Folge, Band 11, München 1987

**GUNDEL 1927**

Gundel, Wilhelm: Individualschicksal, Menschentypen und Berufe in der antiken Astrologie; in: Jahrbuch der Charakterologie 4 (1927), S. 133-195

**GUNDEL 1936**

Gundel, Wilhelm: Dekane und Dekansternbilder. Ein Beitrag zur Geschichte der Sternbilder der Kulturvölker, Glückstadt u.a. 1936 (Neudruck: Darmstadt 1969)

**GUNDEL 1992**

Gundel, Hans Georg: Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum: Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben, Mainz 1992

**GUNZBURG 2016**

Gunzburg, Darrelyn: The Imagined Sky. Cultural Perspectives, Sheffield 2016

**GUTHMÜLLER 2000**

Guthmüller, Bodo (Hrsg.): Europa und die Türken in der Renaissance, Tübingen 2000

**HAAGE 1977**

Haage, Bernhard D.: Litterae ignote, 1, 1977

**HAAGE 1978**

Haage, Bernhard D.: Dekane und Parantellonta des Astrolabium planum in einem Nürnberger Fragment in: Archiv für Kunstgeschichte, 1978, S. 121-139

**HAFFNER 1997**

Haffner, Mechthild: Ein antiker Sternbilderzyklus und seine Tradierung in Handschriften vom Frühen Mittelalter bis zum Humanismus, Hildesheim 1997

**HAITZINGER 2004**

Haitzinger, Nicole: Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung: Ein historiographisches Essay zu Wirkungskonzepten im Tanz, Dissertation, Wien 2004

**HAMPE 1902**

Hampe, Theodor: Die fahrenden Leute in der deutschen Vergangenheit, Leipzig 1902

**HANKINS 2011**

Hankins, James: Giovanni Boccaccio: Genealogy of the pagan gods, Harvard u.a. 2011

**HANKINS 1994**

Hankins, James: Plato in the Italian Renaissance, Leiden/New York/Köln 1994

**HANSEN 1984**

Hansen, Wilhelm: Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf, München 1984

**HANSMANN 1993**

Hansmann, Martina: Andrea del Castagnos Zyklus der "uomini famosi" und der "donne famose". Gesellschaftsverständnis und Tugendideal im Florentiner Frühhumanismus, Münster/Hamburg 1993

**HARRISON 2006**

Harrison, Simon: Augustine's Way into the Will. The Theological and Philosophical Significance of De libero arbitrio, Oxford 2006

**HARTLAUB 1991**

Hartlaub, Gustav Friedrich: Kunst und Magie, Hamburg/Zürich 1991

**HARZEN 1860**

Harzen, Ernst Georg: Über Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher; in: Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschnidekunst (1860), S. 1-30

**HAUBER 1914**

Hauber, Anton: Eine astrologisch-medizinische Kalenderhandschrift der Universitätsbibliothek Tübingen; in: Mitteilungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften 13 (1914), S. 8-13

**HAUBER 1916**

Hauber, Anton: Planetenkinderbilder und Sternbilder: zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrrens, Strasburg 1916

**HAYE 1997**

Haye Thomas: Das Lehrgedicht im Mittelalter. Analyse einer Gattung, Leiden 1997

**HECKERT 1996**

Heckert, Uwe: Die Ausstattung des Großen Saales im alten Erfurter Rathaus. Ein Beitrag zum politischen Selbstverständnis eines Stadtrats im späten Mittelalter; in: Mundus in Imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, hrsg. von Andrea Löther, München 1996, S. 303-318

**HEFNER-ALTENECK 1886**

von Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Band 7, Frankfurt/M. 1886, Tafel 436

**HEIERMANN 1999**

Heiermann, Christoph: Die Gesellschaft "Zur Katz" in Konstanz: ein Beitrag zur Geschichte der Geschlechtergesellschaften in Spätmittelalter und früher Neuzeit, Stuttgart 1999

**HEILEN 1999**

Heilen, Stephan: Laurentius Bonincontrius Miniatus. De rebus naturalibus et divinis. Zwei Lehrgedichte an Lorenzo de' Medici und Ferdinand von Aragonien, Dissertation, Stuttgart/Leipzig 1999

**HEINECKEN 1768**

Heineken, Karl Heinrich von: Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés, Band 1, Paris 1768

**HEITZMANN 2007**

Heitzmann, Christian: Die Sterne lügen nicht. Astrologie und Astronomie im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 23. November 2008 bis 7. Juni 2009, Wolfenbüttel 2008

**HELD 1937**

Held, Julius L.: Art. Allegorie; in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1937, S. 346f.

**HENISCH 1999**

Henisch, Bridget Ann: The Medieval Calendar Year, University Park, Pennsylvania 1999

**HERALD 1981**

Herald, Jacqueline: Renaissance Dress in Italy 1400-1500, London 1981

**HERBERS 1999**

Herbers, Klaus: Wissenskante und Wissensvermittlung in Spanien im 12. und 13. Jahrhundert. Sprache, Verbreitung und Reaktionen; in: Scafer, Ursula (Hrsg.): Artes im Mittelalter, Berlin 1999, S. 230-248

**HERGEMÖLLER 1980**

Hergemöller, Bernd-Ulrich: Die Geschichte der Papstnamen, Münster 1980

**HERMANIN 1934**

Hermanin, Federico: L'Appartamento Borgia in Vaticano, Rom 1934

**HERMANN-RÖTTGEN 1992**

Hermann-Röttgen, Marion, Die Familie Borgia, Stuttgart/Weimar 1992

**HERRERA 2012**

Herrera, Breanne: The Children of the Planets. Freedom, Necessity, and the Impact of the Stars – the Iconographic Dimensions of a Pan-European Early Modern Discourse (online publizierte Masterarbeit), Budapest 2012

**HESS 1994**

Hess, Daniel: Meister um das „mittelalterliche Hausbuch“. Studien zur Hausbuchmeisterfrage, Mainz 1994

**HIJMANNS 1996**

Hijmanns, Steven E.: The sun which did not rise in the East. The cult of Sol invictus in the Light of Non-Literary Evidence, In: Babesch. Bulletin antieke beschaving 71 (1996), S. 115-150

**HILDEBRANDT/SEYLER 1888**

Hildebrandt, Adolf Matthias/Seyler, Gustav A: Zweitausend bürgerliche Wappen (J. Siebmachers's großes Wappenbuch, Band 5 Abt. 3), Nürnberg 1888

**HIND 1910**

Hind, Arthur Mayger: Catalogue of Early Italian Engravings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, London 1910

**HIND 1938/1970**

Hind, Arthur Mayger: Early Italian engraving: A critical catalogue with complete reproduction of all the prints, Band 1, Teil I: Florentine engravings and anonymous prints of other schools; Band 2: Beschreibungen, Nendeln 1970 (Nachdruck der Ausgabe von 1938)

**HINDMAN 1986**

Hindman, Sandra L.: Christine de Pizan's „Epistre Othea“. Paintings and Politics at the court of Charles VI, Toronto 1986

**HINZ 1995**

Hinz, Berthold: Perdix cinerea oder die Kunst, über Dädalus zu triumphieren; in: Papenbrock, Martin u.a. (Hrsg.): Kunst- und Sozialgeschichte, Festschrift für Jutta Held, Pfaffenweiler 1995, S. 174-187

**HOFMANN-RENDTEL 1992**

Hofmann-Rendtel, Constanze: Der Aragonesische Kannenorden und sein Emblem. Eine „Maikrug“-Nachlese; in: Jahrbuch für Volkskunde NF 15 (1992), S. 207-210

**HOFFMANN-AXTHELM 2012**

Hoffmann-Axthelm, Dagmar: Vanitas: Lukas Cranachs Melancholie-Gemälde (1533); in: Music in Art, Vol. 37, Nr. 1/2, The Courts in Europe: Music Iconography and Princely Power (Frühling/Sommer 2012), S. 191-206

**HOFFMANN/DIETRICH 1988**

Hoffmann, Detlef/Dietrich, Margot: Tarot - Tarock - Tarocchi. Tarocke mit italienischen Farben, Leinfelden-Echterdingen 1988

**HOFFSTADT 2009**

Hoffstadt, Christian: Denkräume und Denkbewegungen. Untersuchungen zum metaphorischen Gebrauch der Sprache der Räumlichkeit, Karlsruhe 2009

**HOFMEISTER 2011**

Hofmeister, Wernfried (Hrsg.): Das poetische Werk: Gesamtübersetzung in neuhochdeutsche Prosa von Oswald von Wolkenstein, New York 2011

**HOHL 1992**

Hohl, Hanna: Saturn. Melancholie. Genie, Stuttgart 1992

**HOLDEN 1998**

Holden, Ralph William: Astrologische Häusersysteme, Mössingen 1998

**HOLLÄNDER 1903**

Holländer, Eugen: Die Medizin in der klassischen Malerei, Stuttgart 1903

**HOLLSTEIN 1964/1974**

Hollstein, Friedrich W.H.: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Bd. XV+XVI, Amsterdam 1964/1974

**HOLZAPFEL 2002**

Holzappel, Otto: Lexikon der abendländischen Mythologie, Freiburg 2002

**HOTZ 1953**

Hotz, Walter: Der „Hausbuchmeister“ Nikolaus Nievergalt und sein Kreis; in: Der Wormsgau III., 3, 1953, S. 97-125

**HOURIHANE 2007**

Hourihane, Colum (Hrsg.): Time in the medieval world: Occupations of the months and signs of the zodiac in the Index of Christian Art, Princeton 2007

**HUBER/ROST/MARTINI 1799**

Huber Michael/Rost, Christian/Martini, Christian Gottfried: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke: vom Anfange dieser Kunst bis auf gegenwärtige Zeit; chronologisch und in Schulen geordnet, nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber, Zürich 1799

**HÜBNER 1983**

Hübner, Wolfgang: Zodiacus Christianus. Jüdisch-christliche Adaptionen des Tierkreises von der Antike bis zur Gegenwart, Königstein/Ts. 1983

**HÜBNER 2001**

Hübner, Wolfgang: Geographischer und astrologischer Zonenbegriff in der Antike, Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 24 (2001), S. 13-28

**HUELSEN 1910**

HuelSEN, Christian: Il libro da Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano Latino 4424, Leipzig 1910 (Nachdruck 1984)

**HÜLSEN ESCH 2006**

HülSEN-Esch, Andrea von: Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter, Göttingen 2006

**HUILLARD-BREHOLLES 1852**

Huillard-Breholles, Jean-Louis-Alphonse: Historica Diplomatica Friderici Secundi, IV/1, Paris 1852

**HUSBAND 1985**

Husband, Timothy: The Master of the Amsterdam Cabinet, The Master of the Housbook and a Stained Glass Painting at the Cloisters; in: Corpus Vitrearum. United States- Occasional Paper I. Studies on Medieval Stained Glass, hrsg. v. Caviness, Madeline H. und Husband, Timothy, New York 1985, S. 139-157

**IGNATIUS 1979**

Ignatius, Mary Ann: Christine de Pizan's Epistre d'Othea. An Experiment in Literary Form; in: Medievalia et Humanistica, N.S.9 [1979], S. 127-142

**IJZERMAN 1926**

Ijzerman, J.W.: Hollands prenten als Handelsartikel te Patain in 1602; in: Gedenkschrift van het Koninklijke Instituut voor Taal-, Land en Volkenkunde an Nederlandsch-Indie, Den Haag 1926

**INFESSURA 1890**

Infessura, Stefano: Diario della città di Roma, hrsg. von Oreste Tommasini, Rom 1890

**INFESSURA 1913**

Infessura, Stefano: Römisches Tagebuch, hrsg. von Hermann Hefele, Jena 1913

**IVANOFF 1964**

Ivanoff, Nikolai: Il problema iconologico degli affreschi; in: Il palazzo della Ragione di Padova, Venedig 1964, S. 69-84

**IVINS 1996**

Ivins Jr., William M.: Prints and Visual Communication, Cambridge/MA 1996

**JACOBSEN 1986**

Jacobsen, E.: Francesco da Barberino. Man of Law and Servant of Love; in: Analecta Romana Istituti Danici, XV, 1986, S. 87-119

**JAQUART 1990**

Jaquart, Danielle: Theory, Everyday Practice, and Three Fifteenth-Century Physicians in Osiris 6 (2<sup>nd</sup> series, 1990), S. 140-160

**JEANROY 1922**

Jeanroy, Alfred: Boccacce et Christine de Pisan. De claris mulieribus principale source du Livre de la Cité des Dames; in: Romania 48 (1922), S. 93-105

**JONES 1945**

Jones, Leslie Webber: The Influence of Cassiodorus on Medieval Culture, Speculum 20 (1945), S. 433–442

**JÜTTE 1991**

Jütte, Robert: Ärzte, Heiler, Patienten: Medizinischer Alltag in der frühen Neuzeit, München 1901

**JUNKELMANN 2000**

Junkelmann, Marcus: Römische Helme, Band VIII. Sammlung Axel Guttman, Mainz 2000

**JURSCH 1956/1957**

Jursch, Hanna: Die Glocke in der bildenden Kunst; in: Wiss. Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, VI, Vol. 6 (1956/57) S. 575-597

**KÄHLER 1950**

Kähler, Horst: Hadrian und seine Villa bei Tivoli, Berlin 1950

**KANTOROWICZ 1963**

Kantorowicz, Ernst H.: Oriens Augusti – Lever du Roi; in: DOP 17 (1963), S. 117-177

**KAPFER 1936**

Kapfer, Richard (Hrsg.): Werke des Hipokrates: Die hippokratische Schriftensammlung in neuer deutscher Übersetzung, Teil 7, Stuttgart/Leipzig 1936

**KATZENELLENBOGEN 1968**

Katzenellenbogen, Adolf: Allegories of the virtues and vices in mediaeval art: from early christian times to the 13th century, Nendeln 1968

**KAULBACH 1997**

Kaulbach, Hans-Martin: Allegorische Graphikserien; in: Kaulbach, Hans-Martin/Schleier, Reinhart: Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus (Ausstellungskatalog) Stuttgart 1997, S. 11-18

**KAULBACH/SCHLEIER 1997**

Kaulbach, Hans-Martin/Schleier, Reinhart: Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus (Ausstellungskatalog) Stuttgart 1997

**KAUTZSCH 1897**

Kautzsch, Rudolf: Planetendarstellungen aus dem Jahr 1445; in: Repertorium für Kunstwissenschaft 20 (1897), S. 32-40

**KEIL 1965**

Keil, Gundolf: [Rezension] Hermann Menhardt: Verzeichnis der Altdeutschen literarischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, 2. und 3. Band; in: AfdA 76 (1965), S. 100-143

**KEIL 1999**

Keil, Gundolf: Wolfegger Hausbuch; in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Auflage, Band 10 (1999)

**Keller 2000**

Keller, Peter: Die Kupferstiche zur Ausgabe der 'Göttlichen Komödie' von 1481; in: Hein-Th. Schulze Altcappenberg (Hrsg.): Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes 'Göttlicher Komödie'. Ausstellungskatalog Kupferstichkabinett Berlin, Royal Academy of Arts London, Berlin 2000, S. 326 - 333

**KENT 1992**

Kent, Francis Wiliam: Art. Rucellai/Pitti; in: Reinhardt, Volker (Hrsg): Die großen Familien Italiens, Stuttgart 1992, S. 451-462

**KERSKEN 1975**

Kersken, Wolfgang: Genner beschnaid. Die Kalendergedichte und der Neumondkalender des Oswald von Wolkenstein, Göppingen 1975

**KIEFFER/BERGMANN 1997**

René Kieffer und Jan Bergman (Hrsg.): La main de Dieu/Die Hand Gottes, Tübingen 1997

**KINDL 2008**

Kindl, Ulrike: Sirena bifida. Bilderwelten als Denkräume, Innsbruck u.a. 2008

**KINDLER VON KNOBLOCH 1894**

Kindler von Knobloch, Julius: Oberbadisches Geschlechterbuch I-III, Heidelberg 1894

**KLEIN 1987**

Klein, Karl Kurt (Hrsg.): Die Lieder Oswalds von Wolkenstein, Tübingen 1987

**KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1974**

Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn and Melancholy. New Haven 1974

**KLIBANSKY/PANOFSKY/SAXL 1992**

Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst, Frankfurt/M. 1992

**KLINGNER 2010**

Pintoricchios Planetenkinder-Fresken in der Sala delle Sibille des Appartamento Borgia (Vatikanische Museen, Rom), Magisterarbeit, Humboldt Universität zu Berlin 2010

**KLINGNER 2012**

Klingner, Annett: Gute Sterne, böse Sterne. Astrologie zwischen Aberglaube und Wissenschaft, München 2012

**KLUTH 1998**

Kluth, Eckhard: Kriegsgewalt zwischen historischer und allegorischer Darstellung - Plünderungen in der flämischen Malerei zur Zeit des Achtzigjährigen Krieges, In: Krieg und Frieden in Europa, Bd. 2, Münster 1998, S. 539-546

**KNAPPICH/KOCH 1959**

Knappich, Wilhelm/Koch, Walter: Horoskop und Himmelshäuser. Grundlagen und Altertum, Berlin 1959

**KNAPPICH 1988**

Knappich, Wilhelm: Geschichte der Astrologie, Frankfurt/M. 1988

**KNIPP 1998**

Knipp, David: Christus Medicus in der frühchristlichen Sarkophagskulptur, Leiden 1998

**KÖNIG 1997**

König, Eberhard: Der Hausbuchmeister; in: Waldburg Wolffegg; Christoph Graf zu (Hrsg.): Das Mittelalterliche Hausbuch. Kommentarband, München/New York 1997; S. 163-222

**KOEPLIN/FALK 1974**

Koepplin, Dieter/Falk, Tilman: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15. Juni bis 8. September 1974, Basel/Stuttgart 1974

**KÖRNER 2006**

Körner, Hans: Botticelli, Köln 2006

**KOLLOFF 1878**

Kolloff, Ernst: Baccio Baldini; in: Allgemeines Künstler-Lexikon, hrsg. Von Julius Meyer, Leipzig 1878, Bd. 2, S. 574-612

**KOK 1985**

Kok, J.P. Filedt: Vom Leben im späten Mittelalter. Der Hausbuchmeister oder Meister des Amsterdamer Kabinetts. Rijksmuseum Amsterdam 14. März – 9. Juni 1985, Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 5. September – 3. November 1985, Frankfurt/M 1985

**KOKOLE 1995**

Kokole, Stanko: Hic ponas, hierher setze das Bild; in: Imagination. Aus der Welt des Mittelalters. H. 2/1995, Jg. 10. S. 7-10

**KRAFT 1978**

Kraft, Konrad: Zur Münzprägung des Augustus, Wiesbaden 1978

**KRAFFT 1980**

Krafft, Fritz u.a. (Hrsg.): Humanismus und Naturwissenschaften, Boppard 1980

**KRAUTHEIMER 1987**

Krautheimer, Richard: Rom. Schicksal einer Stadt. 312 – 1308, München 1987

**KREYTENBERG 1984**

Kreytenberg, Gert: Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts, München 1984

**KRIEGER 2004**

Krieger, Karl Friedrich: Die Habsburger im Mittelalter. Von Rudolf I. bis Friedrich III., Stuttgart 2004

**KRISTELLER 1893**

Kristeller, Paul Oskar: Sulle origini dell'incisione in rame in Italia; in: Archivio storico dell'arte VI (1893), S. 391-400

**KRISTELLER 1910**

Kristeller, Paul Oskar (Hrsg.): Die Tarocchi. Zwei italienische Kupferstichfolgen aus dem XV. Jahrhundert, Berlin 1910

**KRISTELLER 1911**

Kristeller, Paul Oskar: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1911

**KRISTELLER 1986**

Kristeller, Paul Oskar: Acht Philosophen der italienischen Renaissance – Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Telesio, Patrizi, Bruno; Weinheim 1986

**KRIZEK 1992**

Krizek, Vladimir: Kulturgeschichte des Heilbades, Stuttgart 1992

**KÜHNEL 1992**

Kühnel, Harry (Hrsg.): Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, Stuttgart 1992

**KÜNZL 1998**

Künzl, Ernst: Der Globus im römisch-germanischen Zentralmuseum Mainz. Der bisher einzige komplette Himmelsglobus aus dem griechisch-römischen Altertum: in: GlobFr 45/46 Wien 1998, S. 7ff.

**KUNITZSCH 1974**

Kunitzsch Paul: Der Almagest. Die Syntax mathematica des Claudius Ptolemäus in arabisch-lateinischer Überlieferung, Wiesbaden 1974

**KUNITZSCH 1977**

Kunitzsch, Paul: Mittelalterliche astronomisch-astrologische Glossare mit arabischen Fachausdrücken, München 1977

**KURFESS 1951**

Kurfess Alfons: Sibyllinische Weissagungen (Griechisch/Deutsch), München 1951

**KURZ 2004**

Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen 2004

**KUSPIT 1973**

Kuspit, Donald B.: Melanchthon and Dürer: The Search for the Simple Style; in: The Journal of Medieval and Renaissance Studies, III, 1973, S. 177ff.

**LADIA 1998**

Ladia, Andrew (Hrsg.): Giotto as a Historical and Literary Figure, New York/London 1998

**LADNER 1960**

Ladner, Gerhart B.: Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance, Zürich 1960

**LAIDLAW 1983**

Laidlaw, James C.: Christine de Pizan. An Author's Progress; in: The Modern Language Review 78 (1983), S. 532-550

**LA MALFA 2008**

La Malfa, Claudia: Pintoricchio. Itinerario romano, Mailand 2008

**LA MALFA 2009**

La Malfa, Claudia: Pintoricchio a Roma. La Seduzione dell'antico, Mailand 2009

**LANCKORONSKA, MARIA**

Landkoronska, Maria: Das mittelalterliche Hausbuch der fürstlich Waldburgschen Sammlung. Auftraggeber, Entstehungsgrund und Zeichner, Darmstadt 1975

**LANDAU/PARSHALL**

Landau, David/Parshall, Peter: The Renaissance print 1470-1550, New Haven/London 1994

**LANDUCCI 1912**

Landucci, Luca: Ein Florentinisches Tagebuch (1450-1516). Nebst einer anonymen Fortsetzung S. 1516-1542. Übersetzt und erklärt von Marie Herzfeld, Jena 1912

**LAPI BALLERINI 1896**

Lapi Ballerini, Isabella: Considerazione a margine del restauro della "cupolina" dipinta nella Sagrestia Vecchia; in: Donatteli-Studien, Italienische Forschungen, 3. Folge, Band 16, hrsg. vom KHI in Florenz, München 1986, S. 102-112

**LAUFFER 1917**

Lauffer, Otto, Der Komet im Volksglauben; in: Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine (KorrBlGesamtVGA), Bd. 27, Berlin 1917

**LAVIN/PLUMMER 1977**

Lavin, Irving/Plummer, John (Hrsg.): Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honour of Millard Meiss, New York 1977

**LEPENIES 1972**

Lepenes, Wolf: Melancholie und Gesellschaft, Frankfurt M. 1972

**LEHMANN 1959**

Lehmann, Paul: Cassiodor-Studien; in: Erforschung des Mittelalters II, Stuttgart 1959, S. 38-108

**LEHMSTEDT 2004**

Lehmstedt, Mark (Hrsg.): Albrecht Dürer, Das Gesamtwerk, Digitale Bibliothek, Band 28, Berlin 2004

**LEHRS 1932**

Lehrs, Max: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 9 Bände, Wien 1908-1934, Band 3, Wien 1932

**LEICHT 2006**

Leicht, Reimund: Astrologumena Judaica. Untersuchungen der astrologischen Literatur der Juden, Tübingen 2006

**LEITNER 2005**

Leitner, Thea: Habsburgs goldene Bräute. Durch Mitgift zur Macht, München 2005

**LEMAY 1962**

Lemay, Richard: Abu Ma'shar and Latin Aristotelism in the Twelfth Century, The Recovery of Aristotle's Natural Philosophy through Arabic Astrology, Beirut 1962

**LEMAY 1995**

Lemay, Richard (Hrsg.): Abu Ma'shar: Liber Introductorii maioris ad scientia iudicorum astrorum, 9 Bände, Neapel 1995

**LENG 2013**

Leng, Rainer: Kyeser, Konrad: Bellifortis, In: Historisches Lexikon Bayerns, online abrufbar: [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel\\_45072](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_45072) (Art. vom 10.05.2017)

**LENGENFELDER 1996**

Lengenfelder, Helga: Christine de Pizan. L'Epistre d'Othéa. Einführung in die Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Erlangen-Nürnberg. Universitätsbibliothek Ms2361, München 1996

**LERMER 1997**

Lermer, Andrea: Planetengötter im Gotteshaus. Zur Ikonographie von Guarientos Freskenzyklus der sieben Planeten und Lebensalter in der Eremitanikirche zu Padua; in: Arte Medievale 2. Serie 11/1997, (1999), S. 151-169

**LEONHARDT/BOSSERT 1912**

Leonhardt, K. Friedrich/Bossert, Hellmuth Th.: Studien zur Hausbuchmeisterfrage; in: Zeitschrift für bildende Kunst, 1912, S. 239-252

**LIEBESCHÜTZ 1926**

Liebeschütz, H.: Fulgentius Metaforalis: ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter, Studien der Bibliothek Warburg, IV, Leipzig/Berlin 1926



**LIGOTA 1987**

Ligota, Christopher R.: Annus of Viterbo and historical method; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 50, 1987, S. 44-56

**LINDNER 1876**

Lindner, Franz: Die Zusammenkunft König Friedrichs III. mit Karl dem Kühnen zu Trier 1473, Dissertation, Greifswald 1876

**LINDNER 1973**

Lindner, Kurt: Beiträge zu Vogelfang und Falknerei im Altertum. Quellen und Studien zur Geschichte der Jagd, Berlin/New York 1973

**LIPPINCOTT 2001**

Lippincott, Kristen: Urania Redux: A View of Aby Warburg's Writings on Astrology and Art; in: Woodfield, Richard: Art History as Cultural History, Amsterdam 2001, S. 151-182

**LIPPMANN 1884**

Lippmann, Friedrich: Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert; in: Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen V (1884), S. 3-327

**LIPPMANN 1895**

Lippmann, Friedrich: Die sieben Planeten, Berlin 1895

**LLULL 1972**

Llull, Ramon: The Boke of the Ordre of Chyvalry, Harmondsworth 1972

**LÖTHER 1996**

Löther, Andrea (Hrsg.): Mundus in Imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, München 1996

**LORD 1975**

Lord, Carla: Three manuscripts of the Ovide moralisé; in: Art Bulletin 57 (1975), S. 161-175

**LOTMAN 1982**

Lotman, Juri: Die grafische Folge. Erzählung und Gegenerzählung; in: figura 3/Zyklen. Sonderschau der internationalen Buchkunst-Ausstellung Leipzig 1982, Dresden 1982

**LUCIANI/SPERDUTI 1993**

Luciani, Roberto/Sperduti Leandro: Domus Aurea Neronis Roma, Rom 1993

**LUDWIG 1997**

Ludwig, Karl-Heinz: Geschichtliche und montantechnische Bemerkungen zum Mittelalterlichen Hausbuch; in: Waldburg Wolfegg, Christoph Graf zu (Hrsg.): Das Mittelalterliche Hausbuch, Kommentarband, München/New York 1997

**LÜTKE NOTARP 1998**

Lütke Notarp, Gerlinde: Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts, Münster 1998

**LURKER 1988**

Lurker, Manfred [Hrsg.]: Wörterbuch der Symbolik, 4. durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart 1988

**LUTZ 1990**

Lutz, Eckart Conrad: Spiritualis Fornicatio. Heinrich Wittenwiler, seine Welt und sein „Ring“, Sigmaringen 1990

**LUZI 1866**

Luzi, Ludovico: Il Duomo di Orvieto, Florenz 1866

**LUZIO 1914**

Luzio, Alessandro: Isabella d'Este e i Borgia; in: Archivio storico Lombardo 41 (1914), S. 469-533

**MÄRZ 1999**

März, Christoph: Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg: Texte und Melodien, Tübingen 1999

**MALLET 1969**

Mallet, Michael Edward: The Borgias. The Rise and Fall of a Renaissance Dynasty, London 1969

**MANCINI 2007**

Mancini, Francesco Federico: Pintoricchio, Mailand 2007

**MANGIA 2016**

Mangia, Enza: L'enigma del cielo fiorentino in San Lorenzo, in *stilearte.it* (Online-Kulturmagazin) vom 16. August 2016. Online abrufbar: <http://www.stilearte.it/le-stelle-stanno-a-guardare-lenigma-del-cielo-fiorentino-in-san-lorenzo/>

**MANUWALD 2008**

Manuwald, Henrike: Medialer Dialog. Die „Große Bilderhandschrift“ des „Willehalm“ Wolfgangs von Eschenbach und ihre Kontexte, Tübingen/Basel 2008

**MANZONI 1904**

Manzoni, Luigi: Statuti e matricole dell'arte dei Pittori delle città di Firenze, Perugia, Siena, nei testi originali del secolo XIV, Rom 1904

**MARGOLIN 1981**

Margolin, Jean-Claude: Bonet de Lattes, médecin, astrologue et astronome du pape; in: *L'umanismo e l'ecumenismo della cultura*, Florenz 1981, S. 107-148

**MARLE 1933**

Marle, Raimond van: The Development of the Italian Schools of Painting, Volume XIV, Den Hague 1933

**MARSHALL 1993**

Marshall, Peter Kenneth (Hrsg.): *Hygini Fabulae*, 2 Bde., Stuttgart 1993

**MARTOS SANCHEZ 2014**

Martos Sánchez, Josep Lluís: La editio princeps del Repertorio de los tiempos de Andrés de Li: el proyecto editorial y la recuperación del incunable, Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta. Universitat de València, 2014, S. 155-186

**MASSÉ 1962**

Massé, Henri: L'épître de Rachid Od Din Fazl Ollah sur les nombres (risalat ol 'adad); in: *Etudes d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, Bd II, Paris 1962, S. 649-666

**MATARAZZA 1910**

Matarazza (Maturanzio), Francesco: *Chronik von Perugia S. 1492-1503*, Jena 1910

**MAURACH 1978**

Maurach, Gregor: Germanicus und sein Arat; in: *Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern*, Heidelberg 1978

**MAYER/RIETSCH 1896**

Mayer/F.A./Rietsch, H. (Hrsg.): *Mondsee-Wiener Liederhandschrift und der Mönch von Salzburg*, Berlin 1896

**MAZZUCATO 2002**

Mazzucato, Otto: I pavimenti Borgiani; in: Rossella Savio (Red.), *I Borgia (Ausst.-kat.)*, Rom 2002

**MCCULLOCH 1962**

McCulloch, Florence: *Medieval latin and french bestiaries*, Chapel Hill 1962

**McEWAN 2012**

McEwan, Dorothea: Fritz Saxl. Eine Biographie, Wien 2012

**McEWAN 1998**

McEwan, Dorothea: Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg- Fritz-Saxl-Korrespondenz, Hamburg 1998

**McMANAMON 1976**

McManamon, John M.: The Ideal Renaissance Pope – Funeral Oratory from The Papal Court; in: *Archivum Historiae Pontificiae* 14 (1976), S. 54-70

**MEIER 1987**

Meier, Christel: Das Problem der Qualitätenallegorese; in: *Frühmittelalterliche Studien* 8 (1974), S. 385-435

**MEIER 1988**

Meier, Christel: *Cosmos Politicus*. Der Funktionswandel der Enzyklopädie bei Brunetto Latini; in: *Frühmittelalterliche Studien*, Jg. 22 (1988), S. 315-356

**MEIER/SUNTRUP 1987**

Meier, Christel/Suntrup, Rudolf: Farbenbedeutungen im Mittelalter. Einführung zu Gegenstand und Methoden sowie Probeartikel aus dem Farbenbereich „Rot“; in: Frühmittelalterliche Studien 21 (1987), S. 390-478

**MEISS 1974**

Meiss, Millard: French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries. Text und Tafelband, New York 1974

**MENOTTI 1917**

Menotti, Mario: I Borgia. Storia e Iconografia, Rom 1917

**MENTGEN 2005**

Mentgen, Gerd: Astrologie und Öffentlichkeit im Mittelalter, Stuttgart 2005

**MERTENS 1991**

Mertens, Sabine: Was sind Blockbücher? Technik, Themen, Terminologie; in: Mertens, Sabine/Purpus, Elke/Schneider, Cornelia: (Hrsg.): Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre, Mainz 1991, S. 13-34

**MERTENS/PURPUS/SCHNEIDER 1991**

Mertens, Sabine/Purpus, Elke / Schneider, Cornelia: Blockbücher des Mittelalters: Bilderfolgen als Lektüre, Mainz 1991

**MESNIL 1903**

Mesnil, Jacques: L'art au nord et au sud des Alpes à l'époque de la Renaissance, Brüssel 1903

**MEYENBURG 1991**

Meyenburg, Bettina von: Die Melancholie von Lukas Cranach d.Ä. im Spiegel des Melancholieverständnisses der Renaissance, in: Kunstmuseets Årsskrift (1991), S. 144.

**MEYER 1975**

Meyer, Heinz: Die Zahlen-Allegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch, München 1975

**MEYER/SUNTRUP 1987**

Meyer Heinz/Suntrup, Rudolf: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, München 1987

**MIELSCH 2001**

Mielsch, Harald: Römische Wanddekoration, Darmstadt 2001

**MIGLIORE 1684**

del Migliore, F.L.: Firenze città nobilissima illustrata, Florenz 1684

**MILLER 2003**

Miller, Mitchell: The Timaeus and the „Longer Way“; in: Gretchen J. Reydam-Schils (Hrsg.): Plato's Timaeus as Cultural Icon, Notre Dame 2003, S. 17–59

**MILLER/ZIMMERMANN 2007**

Miller/Matthias/Zimmermann, Karin: Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 304–495), Heidelberg 2007

**MINOIS 2002**

Minois, Georges: Die Geschichte der Prophezeiungen. Orakel, Utopien, Prognosen, Düsseldorf 2002

**MIRIMONDE 1977**

de Mirimonde, Albert P.: Astrologie et musique, Genf 1977

**MITTELSTRASS 1974**

Mittelstraß, Jürgen: Artikel „geozentrisch, geozentrisches Weltsystem“; in: Ritter, Joachim (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, 1971-2007, Bd. 3, S. 329

**MOHLBERG 1932-1952**

Mohlberg, Leo Cunibert, Mittelalterliche Handschriften (Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich I), Zürich 1932-1952

**MOHR 2005**

Richard D. Mohr: God and Forms in Plato, Las Vegas 2005

**MOLTZER 1891**

Moltzer, Henri Ernest: Friedrich III. und Karl der Kühne in Trier 1473, Groningen 1891

**MOMBELLO 1967**

Mombello, Gianni: La tradizione manoscritta dell'„Epistre d'Othea“ di Christine de Pizan. Prolegomeni all'edizione del testo; in: Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, Turin 1967

**MOMIGLIANO 1988**

Momigliano, Arnaldo: From the Pagan to the Christian Sibyl. Prophecy as History of Religion; in: The Uses of Greek and Latin. Historical Essays (Warburg Institute Surveys and Texts, Bd. 16), hrsg. von A.C. Dionisiotti, Anthony Grafton und Jill Kraye, London 1988

**MORI 1983**

Mori, Gioia: Analisi delle decorazioni astrologiche in Italia nei secoli XV e XVI; in: Cassanelli, Luciana/Rossi Sergio: I luoghi di Raffaello a Roma. Roma 1983, S 42-45

**MORI 1987**

Mori, Gioia: Arte e Astrologia, Florenz/Mailand 1987

**MORINO 1997**

Morino, Alberto (Hrsg.): Ristoro d'Arezzo: La composizione del mondo, Parma 1997

**MORRISON/HEDEMAN/ANTOINE 2010**

Morrison, Elizabeth/Hedeman, Anne D./Antoine, Elisabeth: Imagining the Past in France: History in Manuscript Painting, S. 1250-1500, Los Angeles 2010

**MOSER 1997**

Moser, Eva (Hrsg.): Buchmalerei im Bodenseeraum. 13. bis 16. Jahrhundert, Friedrichshafen 1997

**MOSIMANN 1994**

Mosimann, Martin: Die „Mainauer Naturlehre“ im Kontext der Wissenschaftsgeschichte; in: Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 64, Tübingen u.a. 1994

**MOXEY 1980**

Moxey, Keith P.F.: Master E.S. and the folly of love; in: Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art (1980), 2, N° 3/4, S. 125-142

**MÜHLEISEN/STAMMEN/PHILIPP 1997**

Mühleisen, Hans Otto/Stammen, Theo/Philipp, Michael: Fürstenspiegel der frühen Neuzeit, Frankfurt/M. 1997

**MUELLER 1999**

Mueller, Markus: Der Planetentraktat des Passauer Kalendars: Edition und Kommentar von Text und Illuminationen in der Kasseler Handschrift 2° Ms. Astron. 1 (Magisterarbeit, Maschinenschrift), Göttingen 1999

**MUELLER 2009**

Mueller, Markus: Beherrschte Zeit. Lebensorientierung und Zukunftsgestaltung durch Kalenderprognostik zwischen Antike und Neuzeit, Kassel 2009

**MÜLLER 1994**

Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Wissen für den Hof, München 1994

**MÜLLER 2015**

Müller, Johannes von: Das Frontispiz des Aachener Evangeliars Kaiser Ottos III.; in: Kroll, Renate ed.al. (Hrsg.): Wie Texte und Bilder zusammenfinden, Berlin 2015

**MÜLLER-JAHNCKE 1985**

Müller-Jahncke, Wolf-Dieter: Astrologisch-magische Medizin und Praxis in der Heilkunde der frühen Neuzeit; in: Sudhoffs Archiv, Beihefte 25, Stuttgart 1985

**MÜLLER/KÜSTER 2011**

Müller, Jürgen/Küster, Kerstin: Der Prediger als Pornograf? Konvention und Subversion in der Bildpoetik Sebald und Barthel Behams; in: Müller, Jürgen u. Thomas Schauerte (Hrsg.): Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder [Ausst.-kat.], Emsdetten 2011, S. 20-32

**MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN 1988**

Museum Boymans-van Beuningen (Hrsg.): In de Vier Winden. De prentuitgeverij van Hieronymus Cock 1507/10-1570 te Antwerpen, Rotterdam 1988

**MUSPER 1976**

Musper, Heinrich Theodor: Der Einblattholzschnitt und die Blockbücher des XV. Jahrhunderts, Stuttgart 1976

**MUTH 1988**

Muth, Franz Christoph: Der Kalif al-Manṣūr im Anfang seines Kalifats (136/754 bis 145/762): aus d. arab. Chronik von aṭ-Tabarī übers. u. mit histor. u. prosograph. Anm. versehen, Frankfurt/Main 1988

**NAGLER 1871**

Nagler, Georg Kaspar/Andresen, Andreas/Clauss, Carl: Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen, welche sich zur Bezeichnung ihrer Werke eines figürlichen Zeichens, der Initialen des Namens, der Abbrüviatur desselben etc. bedient haben; mit Berücksichtigung von Buchdruckerzeichen, der Stempel der alten Gold- und Silberschmiede, München 1871

**NEUMAHN 2008**

Neumahr, Uwe: Cesare Borgia. Der Fürst und die italienische Renaissance, München 2008

**NEWTON 2005**

Newton, Caroline: Ausst.-kat. Invention and Inspiration. Early Italian Prints (Ashmolean Museum, 9 August – 16 October 2005), Oxford 2005, Kat.-Nr. 15

**NESSLERATH 1984**

Nesselrath, Arnold: Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, vol. XXXIX. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1984. Reprint of: Christian Hülsen, Il libro da Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano Latino 4424, Leipzig 1910; in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52, 1989, S. 281-292

**NIEDERSTÄTTER 1996**

Niederstätter, Alois: 1400 - 1522: Das Jahrhundert der Mitte: an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, aus der Reihe Österreichische Geschichte, Wien 1996

**NIGGL 1971**

Niggel, Reto: Giacomo Grimaldi. Leben und Werk des römischen Archäologen und Historikers, München 1971

**NOLTE 1922**

Nolte, Friedrich: Die Armillarsphäre, Erlangen 1922

**DA NONO 1934-39**

da Nono, Giovanni: Visiio Egidijii Regis Patavie; in: Bolletino del Museo Civico di Padova, Padua 1934-39, NS X-XI [XXVII-XXVIII], XIII-XVII

**NORDENFALK 1936**

Nordenfalk, Carl: Der Kalender vom Jahre 354 und die lateinische Buchmalerei des IV. Jahrhunderts, Göteborg 1936

**NORTH 1986**

North David John: Horoscopes and History, London 1986

**NORTH 1998**

North, David John: Astrology and the Fortunes of Churches; in: Centaurus 24, 1988

**NOWOTNY 1951**

Nowotny, Karl Anton: Zur Geschichte der astrologischen Medaillen, 1951

**OLMS 1964**

Olms, Georg (Hrsg.): Avicenna. Liber canonis, Frankfurt/M. 1964

**OPITZ 1987**

Opitz, Claudia: Frauenalltag im Mittelalter. Biographien des 13. und 14. Jahrhunderts, Weinheim/Basel 1987

**ORTNER 1998**

Ortner, Alexandra: Petrarca's „Trionfi“ in Malerei, Dichtung und Festkultur, Weimar 1998

**OSIANDER 2001**

Osiander, Wolfgang: Gelber Fleck, gelber Ring, gelber Stern. Kleidungsvorschriften und Kennzeichen für Juden vom Mittelalter bis zum Nationalsozialismus; in: Geschichte lernen, Heft 80 (2001), S. 26-29

**OSSENKOP 2014**

Ossenkop, Daniel: Die Belagerung von Neuss im 15. Jahrhundert: Die Verteidigung der Stadtrechte gegen einen Herzog, Düsseldorf 2014 (Diplomarbeit)

**OTTLEY 1816**

Ottley, William Young: An Inquiry Into the Origin and Early History of Engraving: Upon Copper and in Wood, with an Account of Engravers and Their Works, from the Invention of Chalcography by Maso Finiguerra, to the Time of Marc Antonio Raimondi, Band 1, London 1816

**OTTLEY 1828**

Ottley, William Young: Collection of Facsimiles of Scarce and Curious Prints, London 1828

**OTTLEY 1831**

Ottley, William Young: Engravers and their Works, London 1831

**OTTO 2011**

Otto, Bernd-Christian: Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit, Berlin/New York 2011

**OUY/RENO 1994**

Ouy, Gilbert/Reno, Christine: Identification des autographes de Christine de Pizan, New York 1994

**OUY 1967/68**

Ouy, Gilbert: Paris. L'un des principaux foyers de l'humanisme en Europe au début du XV<sup>e</sup> siècle; in: Bulletin de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France 94-95 (1967/68), S. 71-98

**PAAL 1981**

Paal, Ursula: Studien zum Appartamento Borgia im Vatikan, Dissertation, Tübingen 1981

**PACIFI 1922**

Pacifi, Vincenzo: Un carne biografico de Sisto IV del 1477, Tivoli 1922

**PALMER 1992**

Palmer, Nigel Fenton: Michael Scotus; in: Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasserlexikon, Band 8, Berlin 1992

**PALMER 1992 II**

Palmer, Nigel Fenton: Apokalypse – Ars moriendi – Biblia pauperum – Antichrist – Fabel vom kranken Löwen – Kalendarium und Planetenbücher – Historia David. Die lateinisch-deutschen Blockbücher des Berlin-Breslauer Sammelbandes. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Cim. 1, 2, 5, 7, 9, 10, 12, München 1992

**PANOFSKY 1923**

Panofsky, Erwin: Dürers "Melencolia I", Leipzig 1923

**PANOFSKY/SAXL 1933**

Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: Classical Mythology in Medieval Art; in: Metropolitan Museum Studies 4, 1933, S. 228-280

**PANOFSKY 1939**

Panofsky, Erwin: Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, New York 1939

**PANOFSKY 1960**

Panofsky, Erwin: Renaissance and Renascences in Western Art, Stockholm 1960

**PAPPENHEIM 1785**

Pappenheim, Matthias von: Chronik der Truchsess von Waldburg, von den Zeiten des Kaiser Maximilian II. bis zum Ende des siebzehnten Jahrhunderts, Band 2, Kempten 1785

**PARAVICINI 1991**

Paravicini, Werner: Einleitung zu: Holger Kruse/Werner Paravicini/Andreas Ranft (Hrsg.): Ritterorden und Adelsgesellschaften im spätmittelalterlichen Deutschland, Frankfurt/M. 1991, S. 17f.

**PARLATO 1989**

Parlato, Enrico: La decorazione della Cappella Carafa. Allegoria ed emblematica negli affreschi di Filippino Lippi; in: Roma - centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma, S 1417-1527. Hrsg. von Silvia Danesi Squarzina, Mailand 1989, S. 169-184

**PARRONCHI/GURRIERI 1979**

Parronchi, Alessandro/Gurrieri, Francesco: Il cielo notturno della Sacrestia Vecchia di San Lorenzo, Florenz 1979

**PARSHALL 1994**

Parshall, Peter: Art and the Theater of Knowledge. The Origins of Print Collecting in Northern Europe, in: Harvard University Art Museums Bulletin, Frühjahr 1994

**PARUSSA 1999**

Parussa, Gabriella: Christine de Pizan: Epistre d'Othea, Genf 1999

**PARUSSA 1993**

Parussa, Gabriella: Le concept d'intertextualité comme hypothèse interprétative d'une oeuvre: L'exemple de l'Epistre d'Othea de Christine de Pizan; in: Studi Francesi 111 (1993), S. 471-493

**PASTOR 1895**

Pastor, Ludwig Freiherr von: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, 16 Bände, Freiburg/Br. 1886-1933 – hier verwendet: Band III, Freiburg/i.Br. 1895

**PASTOR 1950**

Pastor, Ludwig Freiherr von: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Band III: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innozenz VIII. bis zum Tode Julius II. (1484 – 1513), Freiburg/i.Br. 1924

**PATETTA, FEDERICO 1950**

Patetta, Federico: Venerino de Prioribus, umanista ligure del secolo XV, Città del Vaticano 1950

**PEIGNOT 1804**

Peignot, Gabriel: Essai de curiosités bibliographiques Curiosités Bibliographiques, Paris 1804, S. XV

**PETERSEN 1860**

Petersen, Eugen: Sepolcro scoperto sulla Via Latina, Annali dell'Istituto 32, 1860, S. 396-415

**PETRARCA 1951**

Petrarca, Francesco: Rime, Trionfi e Poesie Latine; in: F. Neri (Hrsg.): La letteratura italiana. Storia e testi, Mailand/Neapel 1951

**PETRUCCI NARDELLI 1987**

Petrucchi Nardelli, Franca, L'Amorosa visione rivisitata; in: Quaderni medievali, 24 (1987), S. 57-75

**PERNOUD 1990**

Pernoud, Régine: Christine de Pisan, München 1990

**PFAFF [CA. 1945]**

Pfaff, Alfred: Aus alten Kalendern, Augsburg [ca. 1945]

**PHARES 1929**

de Phares, Symon: Recueil des plus celebres astronomes et quelques hommes doctes, hrsg. von Ernest Wickersheimer, Paris 1929

**PFEIFFER 1971**

Pfeiffer, Elisabeth, Zahlen- und Zahlenverhältnisse im magischen Quadrat Dürers, 1971, S. 168-207

**PFISTERER 2001**

Pfisterer, Ulrich: Rezension von Dieter Blume: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, in KUNSTFORM 2 (2001), Nr. 2, online: <https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2001/2/5609/> [abgerufen am 04.08.2016, 13:59 Uhr]

**PIEPER 1964**

Pieper, Josef: Das Viergespann. Klugheit, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Maß, München 1964

**PINET 1927**

Pinet, Marie-Josèphe: Christine de Pisan, Paris 1927

**PINGREE 1963**

Pingree, David: Astronomy and Astrology in India and Iran, In: Isis 54, 1963, S. 229-246

**PINGREE 1986**

Pingree, David (Hrsg.): Picatrix: the Latin version of the Ghayat Al-Hakim, London 1986

**PIPER 1851**

Piper, Ferdinand: Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, Weimar 1851

**DA PISA 2006**

da Pisa, Giordano: Avventuale Fiorentino 1304, Bologna 2006

**PIZAN 2001**

Pizan, Christine de: Le livre de l'advision, 2001

**PLESSNER 1965**

Martin Plessner: Ġābir ibn Ḥayyān und die Zeit der Entstehung der arabischen Ġābir-Schriften. In: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 115 (1965), S. 23–65

**POESCHEL 1999**

Poeschel, Sabine: Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan, Habilitationsschrift, Weimar 1999

**POESCHKE 2004**

Poeschke, Joachim: Virtù fiorentina. Cosimo de' Medici als erster Bürger von Florenz. In: Gerd Althoff (Hrsg.): Zeichen – Rituale – Werte, Münster 2004, S. 409–434

**POLLACK 2006**

Pollack, Susanne: Die sogenannten Tarock-Karten des Mantegna, Magisterarbeit, Freie Universität, Berlin 2006

**POMELLA 2007**

Pomella, Andrea: Die Vatikanischen Museen, Rom 2007

**PORTIGLIOTTO 1978**

Portigliotto, Giuseppe: The Borgias: Alexander VI, Caesar, Lucrezia, New York 1978

**POSSE 1910**

Posse, Otto: Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige, Bd. 2, Dresden 1910

**PRAY/PHYLLIS/RUBINSTEIN 1986**

Pray Bober, Phyllis/Rubinstein, Ruth: Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources, New York 1986

**PROBST 1994**

Probst, Peter: Kant: Bestirnter Himmel und moralisches Gesetz: zum geschichtlichen Horizont einer These Immanuel Kants, Würzburg 1994

**PROSDOCIMI 1962**

Prosdocimi, Alessandro: Restauro agli affreschi del Palazzo della Ragione; in: Bollettino del Museo civico di Padova, LI,1 (1962), S. 7-37

**QUAGLIO 1967**

Quaglio, Antonio Enzo: Scienza e mito nel Boccaccio, Padova 1967

**QUAGLIONI 2003**

Quaglioni, Diego: Das Inquisitionsverfahren gegen die Juden von Trient (1475-1478); in: Susanna Buttaroni, Stanislaw Musial (Hrsg.): Ritualmord. Legenden in der europäischen Geschichte. Wien/Köln/Weimar 2003, S. 85-130

**QUARG 1967**

Conrad Kyeser aus Eichstätt, Bellifortis, Bd. 1: Facsimile-Druck der Pergament-Handschrift Cod. Ms. philos. 63 der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Bd. 2: Umschrift und Übersetzung von Götz Quarg, Düsseldorf 1967 (o.S.)

**RABE 1989**

Rabe, Horst: Reich und Glaubensspaltung. Deutschland 1500–1600, München 1989

**RADER 2010**

Rader, Olaf: Friedrich II. Ein Sizilianer auf dem Kaiserthron, München 2010

**RAEDER 1983**

Raeder, Joachim: Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana, Frankfurt/M. 1983



**Ranke-Graves 1960**

Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie, Hamburg 1960

**RAPP-BURI/STUCKY-SCHÜRER 2007**

Rapp-Buri, Anna/Stucky-Schürer, Monica: Die Sieben Planeten und ihre Kinder: eine 1547 - 1549 datierte Tapiseriefolge in der Fondation Martin Bodmer, Basel 2007

**RATHGEN 1987**

Rathgen, Bernhard: Das Geschütz im Mittelalter, Berlin 1928 (Düsseldorf 1987)

**RAVID 1983**

Ravid, Benjamin: The Religious, Economic and Social Background and Context of the Establishment of the Ghetto of Venice, in: G. Cozzi (Hrsg.): Gli Ebrei e Venezia secoli XIV–XVIII, Mailand 1983, S. 211–259

**REDDIG 2002**

Reddig, Wolfgang, F.: Heilberufe: Doctores, Bader, Scharlatane; in: Spectrum der Wissenschaft, Spezialheft „Forschung und Technik im Mittelalter“, Heft 2, (2002), S. 54-57

**REDIG DE CAMPOS 1962**

Redig de Campos, Deoclezio: 'Il soffitto dei Semidei' del Pintoricchio e altri dipinti suoi restaurati nel Palazzo di Domenico della Rovere, in: Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, Rom 1962, Bd. II, S. 363-375

**REDIG DE CAMPOS 1967**

Redig de Campos, Deoclezio: I palazzi Vaticani, Bologna 1967

**REDIG DE CAMPOS 1949**

Redig de Campos, Restauri all'Appartamento Borgia, in: Ecclesia IX (1949), S. 35-37

**REHDER, HELMUT 1968**

Rehder, Helmut: Planetenkinder. Some Problems of Character Portrayal in Literature; in: The Graduate Journal, Vol. VIII; University of Texas 1968, S. 68-97

**REICHEL 1991**

Reichel, Ute: Astrologie, Sortilegium, Traumdeutung: Formen von Weissagung im Mittelalter, Bochum 1991

**REICHEL 1996**

Reichel, Ute: Astronomie und Sterndeutung. Die Entwicklung der abendländischen Astrologie im Mittelalter, Marburg 1996

**REICKE 1940**

Reicke, Emil (Hrsg.): Willibald Pirckheimers Briefwechsel, 1. Band, München 1940

**REINAUD 1828**

Reinaud, Joseph T.: Descriptions des monuments arabes, persans et turcs du cabinet de M. le Duc de Blacas, Band II, Paris 1828

**REINHARDT 2005**

Reinhardt, Volker: Der unheimliche Papst. Alexander VI. Borgia 1431-1503, München 2005

**REINHARDT 2010**

Reinhardt, Volker: Der Göttliche. Das Leben des Michelangelo, München 2010

**RENAZZI 1865**

Renazzi, Filippo Maria: Storia dell' università degli studi di Roma detta comunemente 'La Sapienza', Rom 1803/1804, Band II

**RENTMEISTER 1976**

Rentmeister, Cäcilia: Berufsverbot für die Musen. Warum sind so viele Allegorien weiblich?; in: Ästhetik und Kommunikation, Nr. 25/1976, S. 92–112

**RETBERG 1865**

Retberg, Ralf von: Kulturgeschichtliche Briefe. Über ein mittelalterliches Hausbuch des 15. Jahrhunderts aus der fürstlich Waldburg-Wolfeggischen Sammlung, Leipzig 1865

**RICCI 1912**

Ricci, Corrado: Pinturicchio, London 1912

**RICCI 1953**

Ricci, Corrado: Pinturicchio, Perugia 1953

**RICE 1954**

Rice, David S.: The seasons and the labors of the months in Islamic Art; in: *Ars Orientalis*, I (1954), S. 1-39

**RIGHINI 1976**

Righini, Guglielmo: L'Oroscopo Galileiano di Cosimo II. de' Medici; in: *Annali dell'Istituto e Museo di storia della scienza di Firenze*, Vol. 1 (1976), S. 29-36

**RIGOBELLO AUTIZI 2008**

Rigobello Autizi, Maria Beatrice: Palazzo della Ragione di Padova, Padua 2008

**RIST 1994**

Rist, John: *Augustine. Ancient Thought Baptized*, Cambridge 1994

**RITTER 1933**

Ritter, Hellmut (Hrsg.): *Picatrix - Das Ziel des Weisen von Pseudo-Magriti. Aus dem Arabischen ins Deutsche übers. von Hellmut Ritter und Martin Plessner*, Berlin 1933

**ROELLENBLECK 1992**

Roellenbleck, Georg: L'astrologia nella poesia del Pontano: l'Urania; in: *L'astrologia e la sua influenza nella filosofia, nella letteratura e nell'arte dall'età classica al Rinascimento* [ohne Herausgeber], Milano 1992, S. 187-199

**ROGGE 1996**

Rogge, Jörg: Die Bildzyklen in der Amtsstube des Weberzunftshauses in Augsburg von 1456/57; in: *Mundus in Imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter*, hrsg. von Andrea Löther, München 1996, S. 319-343

**ROHR 2000**

Rohr, Christian: *Festkultur des Mittelalters*, Graz 2000

**ROMANÒ 2008**

Romanò, Flavia: *Führer zu den Orten und Werken von Pintoricchio und Perugino*, Florenz 2008

**ROSENBERG 1875**

Rosenberg, Adolf: *Sebald und Barthel Beham*, Leipzig 1875

**ROSENFELD 1963**

Rosenfeld, Hellmut: *Losbücher vom Ende des 15. Jahrhunderts*, in: *Archiv für die Geschichte des Buchwesens*, 4, 1963, Sp. 1117-1128

**ROSSI ANTONIAZZI 2007**

Rossi Antoniazzi, Elisabetta: *Palazzo della Radione di Padova*, Mailand 2007

**ROWLEY 1958**

Rowley, George: *Ambrogio Lorenzetti*, 2 Bände, Princeton 1958

**ROY 1886, 3 BÄNDE**

Roy, Maurice (Hrsg.): *Oeuvres poétiques de Christine de Pisan*, 3 Bände, Paris 1886-96

**RUFF 2003**

Ruff, Margarethe: *Zauberpraktiken als Lebenshilfe. Magie im Alltag vom Mittelalter bis heute*, Frankfurt/M. 2003

**RUGGERI 2003**

Ruggeri, Alvaro: *Alessandro VI Borgia. Com ampi ragguagli sulla vita di Lucrezia docile istrumento e vittima di disegni politici del padre e del fratello Cesare*, Rom, 2003

**RUIZ 1972**

Ruiz, Juan, *Arcipreste de Hita: Libro de buen amor*, hrsg., übers. und eingeleitet von Hans U. Gumbrecht, München 1972

**RUPPRICH 1934**

Rupprich, Hans: *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, München 1934

**RUPPRICH 2004**

Rupprich, Hans: [Albrecht] Dürer. *Schriftlicher Nachlass, Band III; Briefwechsel Dürer – Pirckheimer* in: *Lehmstedt, Marc (Hrsg.): Albrecht Dürer. Das Gesamtwerk, CD-ROM*, Berlin 2004

**SACERDOTE 1950**

Sacerdote, Gustavo: *Cesare Borgia. La sua vita, la sua famiglia, i suoi tempi*, Mailand 1950

**SAIF 2016**

Saif, Liana: The Universe and the Womb: Generation, Conception, and the Stars in Islamic Medieval Astrological and Medical Texts, in: *Journal of Arabic and Islamic Studies* Nr. 16 (2016): S. 181-198

**SALMEN 2000**

Salmen, Walter: *Spielfrauen im Mittelalter*, Hildesheim 2000

**SALVIUCCI 2006**

Salviucci Insolera, Lydia: Restauro della Sala dei Misteri della fede nell' Appartamento Borgia; in: *Arte Cristiana* 94 (2006), S. 285-288

**SAMEK-LUDOVICI 1958**

Samek-Ludovici, Sergio: *Il codice 'De sphaera estense' e l'iconografia astrologica*, Mailand 1958

**SAMEK-LUDOVICI 1978**

Samek-Ludovici, Sergio: *Francesco Petrarca. I trionfi illustrati nella miniatura da codici del secolo XIII al secolo XIV*, Rom 1978

**SARRE 1906**

Sarre, Friedrich: Eine Miniatur Gentile Bellinis gemalt 1479-1480 in Konstantinopel, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 27. Bd., Heft 4 (1906), S. 302-306

**SATZINGER 1991**

Satzinger, Georg: *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991

**SAUSER 1991**

Sauser, Eckart: *Proprium des Dominikanerordens. Feier des Stundengebetes, Proprium der Heiligen*, Köln 1991

**SAXL 1912**

Saxl, Fritz: Beiträge zu einer Geschichte der Planetenkinderdarstellungen im Orient und Okzident, in: *Der Islam* 3 [1912], mit 13 Tafeln, S. 151-177

**SAXL 1919**

Saxl, Fritz: Probleme der Planetenkinderbilder, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 48 (1919), S. 1013-1021

**SAXL 1925/26**

Saxl, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1925/26, S. 49-68

**SAXL 1938/39**

Saxl, Fritz: The Literary Sources of the „Finiguerra Planets“, in: *Journal of the Warburg Institute* 2 (1938–39), S. 72–74

**SAXL/MEIER 1953**

Saxl, Fritz/Meier, Hans: *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters*, Vol. III, 1, *Handschriften in englischen Bibliotheken*, London 1953

**SAXL 1957**

Saxl, Fritz: *The Appartamento Borgia*, Vortrag im Courtauld Institute (London, 1945); in: *Fritz Saxl Lectures*, London 1957, Bd. I, S. 174-188

**SAXL 2007**

Saxl, Fritz: *La fede negli astri dall' antichità al Rinascimento*, Turin 2007

**SCARPATETTI/GAMPER/STÄHLI 1991**

Scarpatetti, Beat/Gamper, Rudolf/Stähli, Marlis (Hrsg.): *Der Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1550*, Bd. III: *Die Handschriften der Bibliotheken St. Gallen-Zürich, Dietikon-Zürich* 1991

**SCARPELLINI/SILVESTRELLI 2003**

Scarpellini, Pietro/Silvestrelli, Maria Rita: *Pintoricchio*, Mailand 2003

**SCHAEFER 1939**

Schaefer, Lucie: Die Illustrationen zu den Handschriften der Christine de Pizan; in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 10 (1937), S. 119-208

**SCHALLER 1964**

Schaller, Dieter: Zur geistlichen Metaphorik des Bewässerns und Regens; in: *Mittelateinisches Jahrbuch*, 1, [1964], S. 59-64

**SCHAUERTE 2001**

Schauerte, Thomas: Reviewed works: Alexander Maximus. Das Bildprogramm des Appartamento Borgia im Vatikan von Sabine Poeschel, Weimar 1999, Rezension, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 120-127

**SCHEFOLD 1964**

Schefold, Karl: *Römische Kunst als religiöses Phänomen*, Reinbek 1964

**SCHEFOLD 1929**

Schefold, Max: Das mittelalterliche Hausbuch als Dokument für die Geschichte der Technik, in: *Beiträge zur Geschichte der Technik*, in: *Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie*, Jahrbuch des Vereines deutscher Ingenieure, 19 (1929) S. 127-132

**SCHEINER 2004**

Scheiner, Jens J.: Vom „Gelben Flecken“ zum „Judenstern“? Genese und Applikation von Judenabzeichen im Islam und christlichen Europa (841–1941), Frankfurt am Main 2004

**SCHIPPERGES 1990**

Schipperges, Heinrich: *Die Kranken im Mittelalter*, München 1990

**SCHLAMP 2013**

Schlamp, Hans-Jürgen: Sieg des Condottiere; in: *Spiegel Geschichte*, 6: Die Renaissance. Aufbruch aus dem Mittelalter, November 2013, S. 58-61

**SCHLIEBEN 2009**

Schlieben, Barbara: *Verspielte Macht. Politik und Wissen am Hof Alfons' X. (1252-1284)*, Berlin 2009

**SCHMARSOW 1881**

Schmarsow, August: Der Eintritt der Grottesken in die Dekoration der italienischen Renaissance, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* Nr. 11 (2. Band 1881), S. 131-144

**SCHMARSOW 1882**

Schmarsow, August: Bernardino Pinturicchio in Rom, Stuttgart 1882

**SCHMARSOW 1883**

Schmarsow, August: Meister Andrea, in: *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen*, IV, (1883), S. 18-32

**SCHMARSOW 1898**

Schmarsow, August: Pintoricchio, Bielefeld/Leipzig 1898

**SCHMIDT 1887**

Schmidt, W., *Zur Geschichte des ältesten Kupferstichs*, Repertorium für Kunstwissenschaft 1887, S. 126-138

**SCHMIDT 1972**

Schmidt, Wolfram (Hrsg.): *Deutsche Fachprosa des Mittelalters. Ausgewählte Texte*, Berlin 1972

**SCHMIDT 2003**

Dagmar Schmidt: Der Freskenzyklus von Ambrogio Lorenzetti über die gute und die schlechte Regierung. Eine danteske Vision im Palazzo Pubblico von Siena. St. Gallen 2003, online:  
[http://verdi.unisg.ch/www/edis.nsf/SysLkpByIdentifier/2656/\\$FILE/dis2656.pdf](http://verdi.unisg.ch/www/edis.nsf/SysLkpByIdentifier/2656/$FILE/dis2656.pdf)

**SCHMIDT 2011**

Schmidt, Siegrid: Farbige Bilder, bunte Verse. Planetenkinder in der Handschrift UB Salzburg MIII36 und beim Mönch von Salzburg, in: Bennewitz, Ingrid/Schindler, Andrea: *Farbe im Mittelalter. Materialität, Medialität, Semantik*, Band II, Berlin 2011

**SCHMIDT 2012**

Ernst A. Schmidt: *Platons Zeittheorie*, Frankfurt am Main 2012

**SCHMIDTCHEN 1977**

Schmidtchen, Volker: Bombarden, Befestigungen, Büchsenmeister. Von den ersten Mauerbrechern des Spätmittelalters zur Belagerungsartillerie der Renaissance. Eine Studie zur Entwicklung der Militärtechnik, Düsseldorf 1977

**SCHMITT 1991**

Anneliese Schmitt: Das Blockbuch – ein Volksbuch? in: Mertens, Sabine/Purpus, Elke / Schneider, Cornelia: Blockbücher des Mittelalters: Bilderfolgen als Lektüre, Mainz 1991, S. 215-220

**SCHMITT 1992**

Schmitt, Jean-Claude: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, Stuttgart 1992

**SCHMITZ 1976**

Schmitz, Heinz-Günter: Das Melancholieproblem in Wissenschaft und Kunst der frühen Neuzeit; in: Sudhoffs Archiv für die Geschichte der Medizin und Naturwissenschaft 60 (1976), S. 135-162

**SCHMITZ-VON LEDEBUR 2002**

Schmitz-von Ledebur, Katja: Die Planeten und ihre Kinder: Eine Brüsseler Tapisserienserie des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog Albrechts V. in München, Bonn 2002

**SCHNEIDER 1770**

Schneider, Johann Gottlob: Anmerkungen über der Anakron, o.O. 1770

**SCHNEIDER 1991**

Schneider, Cornelia: in: Mertens, Sabine/Purpus, Elke/Schneider, Cornelia: Blockbücher des Mittelalters: Bilderfolgen als Lektüre, Mainz 1991, S. 35-80

**SCHNEIDER 2004**

Schneider, Norbert: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2004

**SCHOELL-GLASS 1993**

Schoell-Glas, Charlotte: Aspekte der Antikenrezeption in Frankreich und Flandern im 15. Jahrhundert: Die Illustrationen der „Epistre Othea“ von Christine de Pizan, 2 Bände, Hamburg 1993

**SCHOELL-GLASS 1995**

Schoell-Glas, Charlotte: Ovid-Illustrationen bei Christine de Pizan, in: Walter, Hermann/Horn, Hans-Jürgen (Hrsg.): Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuen Frühzeit: Der antike Mythos in Text und Bild, Berlin 1995, S. 36-47

**SCHÖNER 1964**

Schöner, Erich: Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie, Wiesbaden 1964

**SCHÖNFELDT 1962**

Schönfeldt, Klaus: Die Temperamentenlehre in deutschsprachigen Handschriften des 15. Jahrhunderts, Dissertation, Heidelberg 1962

**SCHRADE 1934**

Schrade, Hubert: Die religiösen Grundlagen von Dürers Schriften zur Kunst; in: Zeitschrift für deutsche Bildung (10/1934), S. 22-29

**SCHRAMM 1958**

Schramm, Percy Ernst: Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens von Caesar bis Elisabeth II., Stuttgart 1958

**SCHRECKENBERG 1997**

Schreckenberger H. ed. Al. (Hrsg.): Die Juden in der Kunst Europas, Göttingen et al. 1997

**SCHREIBER 1895-1911**

Schreiber, Wilhelm Ludwig: Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle, Leipzig 1895-1911

**SCHREIBER 1902**

Schreiber, Wilhelm Ludwig: Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV<sup>e</sup> siècle. Tome IV: Catalogue des livres xylographiques et xylo-chirographiques, Leipzig 1902

**SCHREIBER 1909**

Schreiber, Wilhelm Ludwig: Basels Bedeutung für die Blockbücher, Straßburg 1909

**SCHREIBER 1926-1930**

Schreiber, Wilhelm Ludwig: Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1926-1930

**SCHREIBER 1969**

Schreiber, Wilhelm Ludwig: Catalogue des livred xylographiques et xylo-chirographiques. IX, Stuttgart 1969

**SCHREINER 2005**

Schreiner, Elisabeth: Christine de Pizan als Vermittlerin von Wissen und Wissenschaft; in: Müller, Ulrich und Wunderlich, Werner (Hrsg.): Mittelaltermythen. Künstler, Dichter, Gelehrte, St. Gallen 2005, S. 269-286

**SCHRETLEN 1927**

Schretlen, Martinus Joseph.: Blogbogen "De syv planeter", in: Kunstmuseets Aarsskrift, Kopenhagen 1931, S. 1-15

**SCHRETLEN 1969**

Schretlen, Martinus Joseph.: Dutch and Flemish Woodcuts of the Fifteenth Century, New York 1969

**SCHUBA 1992**

Schuba, Ludwig: Die Quadriviums-Handschriften der Codices Palatini Latini in der Vatikanischen Bibliothek, Wiesbaden 1992

**SCHUBERT 1995**

Schubert, Ernst: Fahrendes Volk im Mittelalter, Bielefeld 1995

**SCHUBRING 1915**

Schubring, Paul: Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento, Leipzig 1915

**SCHÜCK 1894**

Schück, Albert: Der Jakobsstab, in: Jahresbericht der Geographischen Gesellschaft München für 1894 und 1895, Heft 2, S. 93-174

**SCHÜTZEICHEL 1978**

Schützeichel, Rudolf (Hrsg.): Das Mittelrheinische Passionsspiel der St. Galler Handschrift 919, Tübingen 1978, S. 44-46

**SCHÜTZEICHEL 1979**

Schützeichel, Rudolf: Zur Bibliothek eines wandernden Konventualen: Gall Kemlis aus St. Gallen; in: Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bonn 1979, S. 643-665.

**SCHÜLLER-PIROLI 1984**

Schüller-Piroli, Susanne: Die Borgia-Päpste Kalixt III. und Alexander VI., München 1984, S. 87

**SCHÜMER 2017**

Schümer, Dirk: Was in den Sternen steht, in: Welt vom 1.1.2017, S. 54

**SCHULZ 1965**

Schulz, Jürgen: Pinturicchio and the revival of Antiquity; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 25, London 1965, S. 32-55

**SCHUMACHER 2009**

Schumacher, Andreas: Botticelli. Bildnis, Mythos, Andacht, Ausstellungskatalog des Städel Museums Frankfurt/M. - 13. November 2009 bis 28. Februar 2010, Frankfurt/M. 2009

**SCHUSTER 1982**

Schuster, Peter-Klaus: Das Bild der Bilder. Zur Wirkungsgeschichte von Dürers Melancholiekupferstich, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle I (1982), S. 72-134

**SCHUSTER 1991**

Schuster, Peter-Klaus: Melencolia I, 2 Bde., Berlin 1991

**SCHUSTER 2005**

Schuster, Peter-Klaus: Melencolia I, Dürer und seine Nachfolger; in: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Ostfildern/Ruit 2005

**SCHUTH 1995**

Schuth, Dietmar: Die Farbe Blau, Münster 1995

**SCHWARZ/FILEDT KOK**

Schwartz, Gary/Filedt Kok, Jan Piet (Hrsg.): *Livelier than Life. The Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master – ca. 1470-1500*, Amsterdam 1985

**SETTIS 1985**

Settis, Salvatore: *Danae verso il 1495*; in: *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 1, [1985], S. 207-237

**SETTIS 1988**

Settis, Salvatore: Von ‚auctoritas‘ zu ‚vetustas‘. Die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5, 1988, S. 157-179

**SEZGIN 1967-2007**

Sezgin, Fuat: *Die Geschichte des arabischen Schrifttums*, Leiden 1967-2007

**SEZNEC 1953**

Seznec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1953

**SEZNEC 1972**

Seznec, Jean: *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, Princeton 1972

**SEZNEC 1990**

Seznec, Jean: *Das Fortleben antiker Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance*, Regensburg 1990

**SIEGERT/ECKART 1999**

Folker Siegert (Hrsg.)/Eckart, Karl-Gottfried (Übers.): *Das Corpus Hermeticum einschließlich der Fragmente des Stobaeus*, Münster 1999

**SIGNORINI 2007**

Signorini, Rodolfo: *La fortuna dell'Astrologia a Mantua*, Mantua 2007

**SILVESTRI 2006**

Silvestri, Goffredo: *I colori di Pintoricchio*, in: *La Repubblica*, 11.05.2006

**SIMEK 2006**

Simek, Rudolf (Hrsg.): *Johannes von Gmunden – Astronom und Mathematiker*, Wien 2006

**SIMON 1959**

Simon, Erika: *Der Augustus von Prima Porta*, Bremen 1959

**SIRAIISI 1970**

Siraisi, Nancy: *The Expositio Problematum Aristoteles of Peter of Abano*; in: *Isis* 61.3 (1970), S. 321-329

**SIRAIISI 1973**

Siraisi, Nancy G.: *Arts and sciences at Padua. The studium of Padua before 1350*, Toronto 1973

**SKEB 1998**

Skeb, Matthias (Hrsg.): *Pontius Meropius Paulinus, Epistulae/Briefe*, Freiburg u.a. 1998

**SMITH FAVIS 1974**

Smith Favis, Roberta: *The Garden of Love in Fifteenth Century Netherlandish and german Engravings*, Pennsylvania 1974

**SMITH 1983**

Smith, Jeffrey Chipps (Hrsg.): *Nuremberg. A Renaissance City 1500-1618 (Ausst.-kat.)*, Austin 1983

**ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT 1998**

Śnieżyńska-Stolot, Ewa: *Ikonomia znaków zodiaku i gwiazdozbiorów w rękopisie monachijskim Abrahama ibn Ezry*, Krakau 1998

**ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT 2002**

Śnieżyńska-Stolot, Ewa: *Ikonomia astrologiczna w Średniowieczu: Stopnie znaków zodiaku*, Krakau 2002

**ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT 2003**

Śnieżyńska-Stolot, Ewa: *Astrological Iconography in the Middle Ages: The Decanal Planets*, Krakau 2003

**SOHN 1972**

Sohn, Po-Key [Po Gi Son]: Early Korean Printing, in: Widmann, H.: Der gegenwärtige Stand der Gutenberg-Forschung, Stuttgart 1972, S. 211-213

**SOLDATI 1986**

Soldati, Benedetto: La poesia astrologica nel Quattrocento, Florenz 1986

**SOLENTE 1969**

Solente, Suzanne: Christine de Pisan, Paris 1969

**SOLDT 2008**

Soldt, Rüdiger: Querelen beendet. Hausbuch abgegeben, in: FAZ vom 06.05.2008, online abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/querelen-beendet-hausbuch-abgegeben-1546282.html>  
[Abrufzeitpunkt: 10.02.2016, 16.38 Uhr]

**SOLMS-LAUBACH 1935/36**

Solms-Laubach, E. Graf zu: Der Hausbuchmeister, Stadeljahrbuch, Band IX, Frankfurt/M. 1935-1936, S. 13ff.

**SORANZO 1950**

Soranzo, Giovanni: Studii intorno a papa Alessandro VI (Borgia). Pubblicazioni dell' Università Cattolica del S. Cuore, N.S. XXXIV, Mailand 1950

**SOTZMANN 1842**

Sotzmann, Friedrich: Die xylographischen Bücher eines in Breslau befindlich gewesenen Bandes, jetzt in dem Königl. Kupferstich-Kabinett in Berlin, in: Serapaeum – Zeitschrift für Bibliothekswissenschaft, Vol. 3 (1842), S. 177-190, 193-208, 209-212

**SPECHTLER 1963**

Spechtler, Franz, Viktor: Der Mönche von Salzburg. Untersuchung über Handschriften, Geschichte, Gestalt und Werk des Dichters und Komponisten als Grundlegung einer textkritischen Ausgabe, Innsbruck 1963

**SPICKER 2007**

Spicker, Johannes: Oswald von Wolkenstein. Die Lieder, Berlin 2007

**SPUREK 1996**

Spurek, Milan: Das große Handbuch der Astrologie, München 1996

**STADT NEUSS 1975**

Stadt Neuss (Hrsg.): Neuss, Burgund und das Reich, Neuss 1975

**STÄDEL-MUSEUM 2007**

Städel-Museum (Hrsg.): Cranach der Ältere, Frankfurt/M. 2007 (Ausst.-kat.)

**STANDEN 1985**

Standen, Edith: European Post-Medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art, New York 1985

**STANFORD 2000**

Stanford, Peter: Der Teufel. Eine Biografie, Frankfurt/M. 2000

**STANGE 1958**

Stange, Alfred: Der Hausbuchmeister. Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen, Baden Baden/Strasbourg 1958

**STECK 1948**

Steck Max: Dürers Gestaltenlehre der Mathematik und der bildenden Künste, Halle/Saale 1948, S. 24

**STEGEMANN 1973**

Stegemann, Victor: Aus einem mittelalterlichen deutschen astronomisch-astrologischen Lehrbüchlein. Eine Untersuchung über Entstehung, Herkunft und Nachwirkung eines Kapitels über Planetenkinder, reprographischer Nachdruck der Ausgabe von 1944, hrsg. von Ernst Schwarz und Erich Trunz, Hildesheim 1973

**STEGEMANN 2008**

Stegemann, Viktor: ‚Planeten‘, S. 58, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 7, S. 36-294

**STEINLEIN 1915**

Steinlein, Stephan: Astrologie, Sexualkrankheiten und Aberglaube, 2 Bände, Leipzig 1915



**STEINMANN 1898**

Steinmann, Ernst: Pinturicchio, [Künstlerbiographien Nr. 37], Bielefeld/Leipzig 1898  
Sternfels von Fugshaim, Melchior: Des abenteuerlichen Simplicissimi ewigwährender Kalender, Nürnberg 1670 (Faksimile-Druck hrsg. von Klaus Haberkamm, Konstanz 1967)

**STERLING 1987**

Sterling, Charles: Peinture médiévale, Paris 1987, 2 Bände

**STERN 1953**

Stern, Henri: Le calendrier de 354. Étude sur son texte et ses illustrations, Paris 1953

**STEVENSON 1888**

Stevenson, Enrico: Topografia e Monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana [Al Sommo Pontifice Leone XIII, omaggio giubilare della Biblioteca Vaticana], Rom 1888; Müntz in 'Archivio Storico dell'arte' IV, 1891, S. 365-367

**STEVENSON 1966**

Stevenson Allan: The quincennial of Netherlandish blockbooks, in: British Museum Quarterly 31, 1966, S. 83-87

**STRANGES 2005**

Stranges, Mario A.: Giustizia per i Borgia. Delitti, crimini e amori di Alessandro VI, Cesare e Lucrezia al vaglio di un magistrate, Rom 2005

**STRINATI 1995**

Strinati, Claudio: Pintoricchio: un esempio di artista-progettista; in: L'intervento di restauro. Cappella Domenica della Rovere in Santa Maria del Popolo, Rom/Turin 1995, S. 19-32

**STRAUB 1925**

Strauß, Heinz Artur: Zur Sinndeutung der Planetenkinderbilder; in: Handbuch der bildenden Kunst, N.F.2 (1925), S. 48-54

**STROHMAIER-WIEDERANDERS 1999**

Strohmaier-Wiederanders, Gerlinde: Imagines anni – Monatsbilder. Von der Antike bis zur Romantik, Halle/S. 1999

**STRUTT 1785**

Strutt, Joseph: A Biographical Dictionary: Containing an Historical Account of All the Engravers, from the Earliest Period of the Art of Engraving to the Present Time; and a Short List of Their Most Esteemed Works. With the Cyphers, Monograms, and Particular Marks, Used by Each Master, Accurately Copied from the Originals, and Properly Explained. To which is Prefixed, An Essay on the Rise and Progress of the Art of Engraving, Both on Copper and on Wood. With Several Curious Specimens of the Performances of the Most Ancient Artists, Band 1, London 1785

**STRUTT/JANSEN 1808**

Strutt, Joseph/Jansen: Essai sur l'origine de la gravure, suivi de recherches sur l'origine du papier, etc., Paris 1808

**STUCKRAD 2000**

Stuckrad, Kocku von: Das Ringen um die Astrologie: Jüdische und christliche Beiträge zum antiken Zeitverständnis, Berlin u.a. 2000

**STUCKRAD 2003**

Stuckrad, Kocku von: Geschichte der Astrologie: von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 2003

**STURLESE 2011**

Sturlese, Louis (Hrsg.): Mantik, Schicksal und Freiheit im Mittelalter, Köln 2011

**SUCHTELEN 1993**

Suchtelen, Ariane u.a. (Hrsg.): Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620 (Ausst.-Kat.), Amsterdam 1993

**SULZBERGER 1952**

Sulzberger, Suzanne: Pintoricchio e les van Eyck; in: Gazette des Beaux Arts, 6. Jahrgang, 1952, S. 261-268

**SUTHERLAND 1974**

Sutherland, Carol H.V.: Roman coins, London 1974

**TAJA 1750**

Taja, Agostino: Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano (Manoscritto originale nel codice del Vaticano, N.9927), Rom 1750

**TAMMANN/VÉRON 1985**

Tammann, Gustav/Véron, Philippe: Halleys Komet, Stuttgart 1985

**TERJANIAN 2001**

Terjanian, Pierre: Armor made in Basel: A Fifteenth-Century Sallet attributed to Hans Blarer the Younger; in: Metropolitan Museum Journal 36 (2001), S. 156

**TEWES 2011**

Tewes, Götz Rüdiger: Kampf um Florenz. Die Medici im Exil (1494-1512), Köln 2011

**THEIN 2001**

Thein, Karel: Le lien intraitable, Paris 2001

**THIEL 2004**

Thiel, Erika (Hrsg.): Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 2004

**THOMANN 1991**

Thomann, Johannes: Pietro d'Abano on Giotto; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 54 (1991), S. 238-244

**THORNDIKE 1923/1970**

Thorndike, Lynn: A History of Magic and Experimental Science, 8 Bände, London 1923 (Nachdruck 1970)

**THORNDIKE 1944**

Thorndike, Lynn: The Latin Translations of the Astrological racs of Abraham Avenezra; in: Isis 35.4 (1944), S. 293-302

**THORNDIKE 1989**

Thorndike, Lynn: The Sphere of Sacrobosco and its Commentators, Chicago 1949

**THORNDIKE 1966**

Thorndike, Lynn: A History of Magic and Experimental Science, London 1966, 4. Auflage, 7 Bände, hier Band 3 und 4

**TODINI 1989**

Todini, Filippo: La pittura umbra da Duecento al Primo Cinquecento, Mailand 1989, Band II

**TINKLE 1987**

Tinkle, Theresa: Saturn of the several faces. A survey of the medieval mythographic traditions, in: Viator, 18 [1987], S. 289-307

**TRENNERT-HELWIG 2014**

Trennert-Helwig: Konstanzer Konzil kompakt. Verlauf – Personen – Orte, Konstanz 2014

**TROTTEIN 1993**

Trottein, Gwendolyn: Les enfants de Venus. Art et astrologie de la Renaissance, Paris 1993

**ÜBLACKER 1985**

Üblacker, Mathias: Das Teatro Marittimo in der Villa Hadriana, Mainz 1985

**ULLMANN 1972**

Ullmann, Manfred: Die Natur- und Geheimwissenschaften im Islam, Leiden 1972

**VAASSEN 1973**

Vaassen, Elgin: Die Werkstatt der Mainzer Riesenbibel in Würzburg und ihr Umkreis, in: Archiv für die Geschichte des Buchwesens, 13 (1973), S. 1122-1427

**VACHA 1992**

Vacha, Brigitte (Hrsg.): Die Habsburger. Eine europäische Familiengeschichte, Wien 1992

**VAN DEN GHEYN 1913**

Gheyn, Joseph van den: Christine de Pizan. Épître d'Othéa, déesse de la prudence à Hector, chef des Troyens. Reproductions des 100 miniatures du MS 9392 de Jean Miélot, Brüssel 1913

**VAN DER STOCK 2002**

Van der Stock, Jan: Het gedrukte beeld als historische bron. Enkele methodologische bedenkingen, in: Nelke Bartelings/Anton W. Boschloo, u. a. (Hrsg.): Beelden in veelvoud. De vermenigvuldiging van het beeld in prentenkunst en fotografie (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 12), Leiden 2002, S. 17-32

**VASARI 1878**

Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878, Band III

**VAVRA 1984**

Vavra, Elisabeth: Kunst als Unterhaltung; in: Harry Kühnel (Hrsg.): Alltag im Spätmittelalter, Graz 1984, S. 341-353

**VAVRA 1999**

Vavra, Elisabeth (Hrsg.): Bild und Abbild vom Menschen im Mittelalter. Akten der Akademie Friesach "Stadt und Kultur im Mittelalter", Friesach 9.-13.9. 1998, Klagenfurt 1999

**VENTURI 1837**

Venturi, Adolfo: Le aule dei Borgia; in: Nuova Antologia, 1 aprile 1897

**VERDI 2008**

Verdi, Adriano: Il monumento attraverso documenti e disegni storici; in: Vio, Ettore (Hrsg.): Il Palazzo della Ragione di Padova. La storia, l'architettura, il restauro, Padova 2008, S. 75-98

**VERMIGLIOLI 1837**

Vermiglioli, Giovanni Battista: Di Bernardino Pinturicchio, pittore perugino de'secoli XIV e XVI. Memorie raccolte e pubblicate, Perugia 1837

**VERONESE 1904**

Veronese, Gaspare: Le vite di Paolo II, in: Rerum italicarum scriptores, Bd. 3, Teil XVI, hrsg. von Giuseppe Zippel, Città di Castello 1904, S. 1-64

**VILLANUEVA 1902**

Villanueva, Joaquin Lorenzo: Viage literario a las Iglesias de España, Tomo II, Madrid 1902

**VOCHEZER 1907**

Vochezer, Josef: Geschichte des fürstlichen Hauses Waldburg in Schwaben, Kempten und München 1907, Band 3, S. 983-988

**VOLKMANN 1923**

Volkman, Ludwig: Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923

**VOLLMER 2000**

Vollmer, Wilhelm: Wörterbuch der Mythologie, bearb. von W.Chr. Binder, Berlin 2000

**VOLPINI 1897**

Volpini, Salvatore: L'appartamento Borgia nel Vaticano descritto ed illustrato, Rom 1897

**WACKERNAGEL 1872**

Wackernagel, Wilhelm: Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters; in: Ders.: Kleinere Schriften, Erster Band. Abhandlungen zur Deutschen Althertumskunde und Kunstgeschichte, Leipzig 1872, S. 143-240

**WACKERNAGEL 1938**

Wackernagel, Martin: der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber. Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938

**WAERDEN 1988**

Waerden, Bartel Leendert van der: Die Astronomie der Griechen. Eine Einführung, Darmstadt 1988

**WAGNER 2000**

Wagner, Bettina: Die „Epistola presbiteri Johannis“, lateinisch und deutsch. Überlieferung, Textgeschichte, Rezeption und Übertragung im Mittelalter, Tübingen 2000

**WALDBURG-WOLFFEGG 1957**

Waldburg Wolffegg, Johannes Graf zu: Das mittelalterliche Hausbuch. Betrachtungen vor einer Bilderhandschrift, München 1957

**WALDBURG WOLFFEGG 1959**

Waldburg Wolffegg, Johannes Graf zu: Das mittelalterliche Hausbuch, München 1959

**WALDBURG WOLFEGG 1997**

Waldburg Wolfegg, Christoph Graf zu (Hrsg.): Das Mittelalterliche Hausbuch, Kommentarband, München/New York 1997

**WALKER 1958**

Walker, Daniel P.: Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella, London 1958

**WALLRAFF 2001**

Wallraff, Martin: Christus versus sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike, Münster 2001

**WALTER/HORN 1995**

Walter, Hermann/Horn, Hans-Jürgen (Hrsg.): Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuen Frühzeit: Der antike Mythos in Text und Bild, Berlin 1995

**WARBURG 1905**

Warburg, Aby M.: Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert (1905), in: Ders.: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Band I, 1, Leipzig/Berlin 1932, S. 177-184

**WARBURG 1907**

Warburg, Aby: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen; in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. XVIII (1907), S. 41-47

**WARBURG 1912**

Warburg, Aby: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912), in: Gesammelte Schriften, hrsg. von Gertrud Bing, Leipzig/Berlin 1932

**WARBURG 1932**

Warburg, Aby: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Leipzig/Berlin 1932

**WARBURG 1993**

Warburg, Aby M.: Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde, Hamburg 1993

**WARBURG 2000**

Warburg Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne, Gesammelte Schriften. Zweite Abteilung, Band II.1, Berlin 2000

**WARNCKE 1987**

Warncke, Carsten P.: Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987

**WATSON 1979**

Watson, Paul F.: The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance, London 1979

**WEBSTER 1938**

Webster, James Carson: The labors of the months in antique and medieval art to the end of the twelfth century, Princeton 1938

**WEGENER 1981**

Wegener Hans: Beschreibendes Verzeichnis der deutschen Bilder-Handschriften des späten Mittelalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek, Leipzig 1927 (Nachdruck 1981, S. 102-106)

**WEIGEL 1872**

Weigel, Theodor Oswald: Katalog frühester Erzeugnisse der Druckerkunst der T. O. Weigel'schen Sammlung. [Zeugdrucke, Metallschnitte, Holzschnitte, xylographische Werke, Spielkarten, Schrotblätter, Teigdrucke, Kupferstiche, typographische Werke]. Nebentitel: Catalogue de premières productions de l'art d'imprimer, Leipzig 1872

**WEIL-GARRIS/D'AMICO 1980**

Weil-Garris, Kathleen/d'Amico, John F.: The Renaissance Cardinals Ideal palace. A Chapter from Cortesi's 'De cardinalatu', Rom 1980

**WEIL-GARRIS 2008**

Weill-Garris, Kathleen (Hrsg.): Jerome Torrella, Opus praeclarum de imaginibus astrologicis, Firenze 2008

**WEIL-PAROT 1998**

Weill-Parot, Nicolas: Les images astrologiques, des drémisses de la notion (XII<sup>e</sup> siècle) à l'«Opus praeclarum de imaginibus astrologicis» de Jérôme Torrella (1496- vers 1500). Spéculations intellectuelles et pratiques magiques, Dissertation, Université Paris X- Nanterre, Paris 1998

**WEINREICH 1937**

Weinreich, Otto: Zwölfgötter. In: Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band 6, Leipzig 1937, S. 764–848

**WEISE 1953**

Weise, Georg: Dürer und die Ideale der Humanisten, Tübingen 1953

**WEISS 1962**

Weiss, Robert: Traccia per una biografia di Annio di Viterbo, in: Italia medioevale e umanistica, V, 1962, S. 425ff.

**WEISSEN 2001**

Weissen, Kurt: Florentiner Bankiers und Deutschland (1275-1475). Kontinuität und Diskontinuität wirtschaftlicher Strukturen, Habilitationsschrift, Basel 2001

**WEISSER 1980**

Weisser, Ursula: Das Buch über das Geheimnis der Schöpfung von Pseudo-Apollonius von Tyana, Berlin/New York 1980

**WELTI 1904**

Welti Friedrich Emil. Die Stadtrechnungen von Bern aus den Jahren 1430–1452. Bern 1904

**WERNER 1904**

Werner, Johann Jakob: Über zwei Handschriften der Stadtbibliothek in Zürich, Aarau 1904

**WERNICKE 1891**

Wernicke, Ernst: Das Zeitglöcklein, Bemerkungen zum kirchlichen Bilderkreis des Mittelalters, Stuttgart 1891

**WESTFÄLISCHES LANDESMUSEUM FÜR KUNST- UND KULTURGESCHICHTE MÜNSTER 1976**

Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster (Hrsg.): Bilder nach Bildern. Druckgraphik und die Vermittlung von Kunst, Münster 1976

**WESTFEHLING 1988**

Westfehlung, Uwe: "Tarocchi": Menschenwelt und Kosmos. Ladenspelder, Dürer und die "Tarock-Karten des Mantegna"; Wallraf-Richartz-Museum Köln, 9. Nov. 1988 bis 22. Jan. 1989, Köln 1988

**WESTSTEIJN 2008**

Weststeijn, Thijs: The visible world, Amsterdam 2008

**WEYDT 1968**

Weydt, Günther: Nachahmung und Schöpfung im Barock/Studien um Grimmelshausen, Bern 1968

**WHITE 1943**

White, Terence Hanbury: The Bestiary. A book of beasts, New York 1960

**WIA III**

Warburg Institute Archive III.55.1/2: Ninfa Fiorentina

**WIESFLECKNER-FRIEDHUBER 1989**

Wiesfleckner-Friedhuber, Inge: Maximilian I. und der St. Georgs-Ritterorden; in: Nikolasch, Franz (Hrsg.): Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Millstatt 1989, S. 87-108

**WIET 1962**

Wiet, Gaston: Le traité des famines de Maqrizi, Leiden 1962

**WILI 1943**

Wili, Walter: Die römischen Sonnengottheiten und Mithras; in: Eranos-Jahrbuch X, 1943, S. 154

**WILLARD 1980**

Willard, Charity Cannon: The Astrologer's Daughter. Mélanges à la mémoire de Franco Simoe. Moyen Âge and Renaissance, Genf 1980, S. 95-112

**WILLARD 1984**

Willard, Charity Cannon: Christine de Pizan. Her Life and Works, New York 1984

**WILLE 1981**

Wille, Jakob: Katalog der Handschriften der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg (Band 2): Die deutschen Pfälzer Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts der Universitäts-Bibliothek in Heidelberg. Mit einem Anhang: Die Handschriften der Batt'schen Bibliothek, Heidelberg 1903 (Nachdruck 1981)

**WILSON 1828**

Wilson, Thomas: A Catalogue Raisonné of the Select Collection of Engravings of an Amateur, London 1828

**WIND 1981**

Wind, Edgar: Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt am Main 1981

**WINKLER 1930**

Winkler Hans Alexander: Siegel und Charaktere in der muhammedanischen Zauberei, Berlin 1930

**WINKLER 1925**

Winkler, Friedrich: Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1925

**WINTER 2003**

Winter, Ursula: Glossen, Glossare, Vokabulare, in: Becker, Peter Jörg/Overgaaau, Eef (Hrsg.): Aderlass und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln, Mainz 2003, S. 32–38

**WIRTH 1963**

Wirth, Karl August: Imperator pedes Papae deosculatur. Ein Beitrag zur Bildkunde des 16. Jahrhunderts, in: Festschrift für Harald Keller, Darmstadt 1963, S. 175–221

**WITTENWILER 1991**

Wittenwiler, Heinrich: Der Ring. Frühneuhochdeutsch – Neuhochdeutsch, übers. und hrsg. von Horst Brunner, Stuttgart 1991

**WITTKOWER 1938/39**

Wittkower, Rudolf: Eagle and serpent. A study in the migration of symbols; in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes II, 1938/1939, S. 293–325

**WITTKOWER 1949**

Wittkower, Rudolf: Architectural Principles in the Age of Humanism, London 1949

**WITTKOWER 1984**

Wittkower, Rudolf: Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln 1984

**WITTKOWER 1977**

Wittkower, Rudolf: Allegory and Migration of Symbols, London 1977

**WOOD 1970**

Wood, Chauncey: Chaucer and the Country of the Stars, Princeton 1970

**WOERMANN 1896**

Woermann, Karl: Handzeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, Dresden 1896

**WOLF 1974**

Wolf, Norbert Richard: Oswald von Wolkenstein und der "Mönch von Salzburg". Überprüfung einer These; in: Oswald von Wolkenstein. Beiträge der philologisch-musikwissenschaftlichen Tagung in Neustift bei Brixen 1973, hrsg. von Egon Kühebacher, Innsbruck 1974, S. 389–407

**WORTHEN 1991/92**

Worthen, A.N.: Calligraphic Inscriptions on Dutch Manerist Prints; in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 42–43 (1991/92), S. 261–306

**WUTTKE 1964**

Wuttke, Dieter: Die Histori Herculis des Nürnberger Humanisten und Freundes der Gebrüder Vischer, Pangratz Bernhaubt, gen. Schwenter. Materialien zur Erforschung des Deutschen Humanismus um 1500, Köln/Graz 1964

**WÜLCKER 1877**

Wülcker, Ernst: Urkunden und Acten betreffend die Belagerung der Stadt Neuss am Rheine (1474–1475), Frankfurt/M. 1877

**WÜLFINGEN 1962**

von Wülfigen, Ordenbeck Bock: Giotto, München 1962

**WUILLEUMIER 1927**

Wuilleumier, Pierre: Cirque et Astrologie, Mélanges d'Archéologie et d'Histoire 44 (1927), S. 184–209

**YAMAMOTO/BURNETT 2000**

Yamamoto, Keiji/Burnett, Charles: On Historical Astrology: the Book of Religions and Dynasties (On the Great Conjunctions), Leiden 2000

**YAMAMOTO 2007**

Yamamoto, Keiji: Abū Maʿshar Jaʿfar ibn Muḥammad ibn ʿUmar al-Balkhi; in: Hockey, Thomas et al. (Hrsg.): The Biographical Encyclopedia of Astronomers, New York 2007, S. 11

**YATES 1964**

Yates, Frances A., Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, London 1964

**ZAFRAN 1973**

Zafran, Eric: Saturn and the Jews, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 42 (1979), S. 16-27

**ZAMBELLI 1980**

Zambelli, Paola: Astrologia, magia e alchimia, in: Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del Cinquecento, Band 4, Firenze, S. 400-418

**ZAMPERINI 2007**

Zamperini, Alessandra: Le grottesche: il sogno della pittura nella decorazione parietale, Verona 2007

**ZANDER 2007**

Zander, Pietro: La Necropoli sotto la Basilica di San Pietro in Vaticano, Rom 2007

**ZENGER 1995**

Zenger, Erich: Das Buch Ester, in: Ders. (Hrsg.), Einleitung in das Alte Testament, Stuttgart 1995, S. 266-275

**ZINGEL 1995**

Zingel, Michael: Frankreich, das Reich und Burgund im Urteil der burgundischen Historiographie des 15. Jahrhunderts, Sigmaringen 1995

**ZIMMERMANN 2002**

Zimmermann, Margarete: Christine de Pizan, Reinbek 2002

**ZIMMERMANN 2005**

Zimmermann, Margarete: Salon der Autorinnen. Französische dames de lettre' vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, Berlin 2005

**ZINNER 1925**

Zinner, Ernst: Verzeichnis der astronomischen Handschriften des deutschen Kulturgebiets, München 1925

**ZINNER 1964**

Zinner, Ernst: Geschichte und Bibliographie der astronomischen Literatur in Deutschland zur Zeit der Renaissance, Stuttgart 1964

**ZITZLSPERGER 2008**

Philipp Zitzlsperger: Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin 2008

**ZUCKER 1990**

Zucker, Marc J.: Fine Manner vs. Broad Manner in Two Fifteenth-Century Florentine Engravings, in: Metropolitan Museum Journal 25 (1990), S. 21-32

**ZÜLCH 1935**

Zülch, Walter Karl: Frankfurter Künstler 1223–1700, Frankfurt 1935

#### 14.2.4 DVDs/CD-ROM

De Sphaera, Modena Biblioteca Estense Universitaria, 2004

The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei, 2002

Rupprich, Hans: Albrecht Dürer. Das Gesamtwerk, CD-ROM, Berlin 2004

#### 14.2.5 Lexika

**ALLGEMEINE DEUTSCHE BIOGRAPHIE** (ADB), Band 52, Leipzig 1906

**AUSFÜHRLICHES LEXIKON DER GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN MYTHOLOGIE**, hrsg. von Wilhelm Heinrich Roscher, Band I-VI, Leipzig 1884/86-1937

**BILDLEXIKON DER KUNST**, Band 7: Die Natur und ihre Symbole, Berlin 2005

**BIOGRAPHISCH WOORDENBOEK DER NEDERLANDEN**, Bd. 6, Haarlem o.J.

**BROCKHAUS BILDER-CONVERSATIONS-LEXIKON**, Band 1, Leipzig 1837

**BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE**, Leipzig/Mannheim 2006, Bd. 15

**BROCKHAUS KUNST UND KULTUR, BAND 3: Herrscher und Heilige. Europäisches Mittelalter und die Begegnung von Orient und Okzident**, Mannheim 1997

**CATALOGUS CODICUM ASTROLOGORUM GRAECORUM**, 12 Bände, Brüssel 1898 – 1953, hier verwendet: Band 7, 1936

**DER KLEINE PAULY. LEXIKON DER ANTIKE**, hrsg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Stuttgart 1962, Band 2

**DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI**, 87 Bände, hier verwendet: Band 5 (Bacca-Baratta), Rom 1963

**DLM VL 1987: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon**, hrsg. von Kurth Ruh u.a., Berlin/New York 1987

**ENCICLOPEDIA DELL'ARTE MEDIEVALE**, III, V, hrsg. von Xenia Muratova, Rom 1994

**HWDA: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens**, hrsg. von Hans Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer, Band 7, Berlin 2008 (Nachdruck der Originalausgabe von 1936)

**HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHIE**, Ritter, Joachim u.a. (Hrsg.), Basel 1971/2007, Artikel: „geozentrisch, geozentrisches Weltsystem“ von Jürgen Mittelstrass

**KLDS 1999:** Biedermann, Hans (Hrsg.): Knaurs Lexikon der Symbole, Berlin 1999

**LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE (LCI)**, begr. von Engelbert Kirschbaum, hrsg. von Wolfgang Braunfels, 8 Bände, Freiburg/i. Br. u.a. 1968-1976, neu aufgelegt 2004

**LEXIKON DES MITTELALTERS**, 9 Bände, Stuttgart 1999

**LEXIKON DER RENAISSANCE 1989**

Gurst, Günter/Hoyer, Siegfried u.a. (Hrsg.): Lexikon der Renaissance, Leipzig 1989

**LEXIKON DER SYMBOLE** (Hrsg. von Udo Becker), Freiburg/Br. 1992

**LEXIKON FÜR THEOLOGIE UND KIRCHE**, Band 6, hrsg. von Walter Kasper, Freiburg u.a. 1997

**MEYERS KONVERSATIONS-LEXIKON**, 4. Auflage. Bd. 8, Leipzig 1885–1892, S. 383

**OBERBADISCHES GESCHLECHTERBUCH**, Heidelberg 1894

**OXFORD DICTIONARY OF NATIONAL BIOGRAPHY**, Oxford University Press, 2004

**RE: PAULYS REAL-ENCYKLOPÄDIE DER CLASSISCHEN ALTERTUMSWISSENSCHAFT**, neue Bearbeitung, begonnen von Georg Wissowa, Band VIII, Stuttgart 1912, Band IX, Stuttgart 1922

**STUTTGARTER ERKLÄRUNGSBIBEL MIT APOKRYPHEN.** Die Heilige Schrift nach der Übersetzung Martin Luthers mit Einführungen und Erklärungen, Stuttgart 2005

**VERFASLERLEXIKON, BAND 2**, Berlin 1980

**VERFASLERLEXIKON, BAND 8**, Berlin 1992



## 14.2.6 Konsultierte Websites

<https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-ii-der-historische-kontext-und-die-zentren-der-macht/2-die-tre-corone-di-firenze/>  
<https://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2001/2/5609/>  
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:X%C3%A0tiva\\_Wijngaerde.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:X%C3%A0tiva_Wijngaerde.jpg)  
[http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034024/images/index.html?seite=1&pdfseitentext=,](http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0003/bsb00034024/images/index.html?seite=1&pdfseitentext=)  
<http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/dias-da-silveira-aline-2008-11-20/PDF/dias-da-silveira.pdf>  
[http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Domus\\_fresco.jpg&filetimestamp=20061028192419,](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Domus_fresco.jpg&filetimestamp=20061028192419)  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Brandis\\_\(schweizerisches\\_Adelsgeschlecht\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Brandis_(schweizerisches_Adelsgeschlecht))  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:ProbusCoin.jpg>  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/querelen-beendet-hausbuch-abgegeben-1546282.html>  
<http://ghct.ifi.unicamp.br/Sacrobosco/Sacrobosco-ed1.htm>  
<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10868998.html>  
<http://trionfi.com/i/mantegna-tarocchi/index2.php>  
[http://universal\\_lexikon.deacademic.com](http://universal_lexikon.deacademic.com) [www.eartmagazine.com/readart.asp?f=&id=3155&cat=40&language=ita](http://www.eartmagazine.com/readart.asp?f=&id=3155&cat=40&language=ita)  
[www.bostonharbormuseum.org](http://www.bostonharbormuseum.org)  
[www.decemsys.de/texte/fasti.htm](http://www.decemsys.de/texte/fasti.htm)  
[www.crwflags.com/fotw/flags/tr-ottom.html](http://www.crwflags.com/fotw/flags/tr-ottom.html)  
[www.gottwein.de/Lat/verg/aen06de.php](http://www.gottwein.de/Lat/verg/aen06de.php)  
[www.greier-greiner.at/hc/koord.htm](http://www.greier-greiner.at/hc/koord.htm)  
[www.kathpedia.com/index.php/Sonntag](http://www.kathpedia.com/index.php/Sonntag)  
[www.klimaforschung.net/polarlichter/0,1370,51,00%5B1%5D.swf](http://www.klimaforschung.net/polarlichter/0,1370,51,00%5B1%5D.swf)  
[www.pfeff-net.de](http://www.pfeff-net.de)  
[www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/209.html](http://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/209.html)  
[www.stilearte.it/le-stelle-stanno-a-guardare-lenigma-del-cielo-fiorentino-in-san-lorenzo/](http://www.stilearte.it/le-stelle-stanno-a-guardare-lenigma-del-cielo-fiorentino-in-san-lorenzo/)  
[www.tarot.de/content/lex\\_a.php?letter=C;](http://www.tarot.de/content/lex_a.php?letter=C;)  
[www.tertullian.org/fathers/chronography\\_of\\_354\\_00\\_eintro.htm](http://www.tertullian.org/fathers/chronography_of_354_00_eintro.htm)  
[www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MIII36.htm](http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MIII36.htm)  
[www.unifr.ch/bkv/buch91.htm/184609/Reproduktionsgrafik](http://www.unifr.ch/bkv/buch91.htm/184609/Reproduktionsgrafik)



## 14.3 Abbildungsnachweise

### Kapitel 1: Grundlagen, Geschichte, Biografie

Abb.	Quelle
1.2	ZANDER 2007, S. 99
1.4-1.5	deutsches-uhrenmuseum.de
1.6	WOOD 1970, S. 54-55
1.7-1.8	<a href="http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz349406464">http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz349406464</a>
1.10-1.11	Annett Klingner
1.12	SIGNORINI 1989, S. 27
1.13	SIGNORINI 1989, Titel

### Kapitel 2: Tradition und Entwicklung des Planetenkinder-Begriffs

2.1	<a href="http://certissimasigna.sns.it">http://certissimasigna.sns.it</a>
2.2	Schedel 1493, Foto: Wikipedia
2.3	The British Library
2.4	Wikipedia
2.5-2.7	D'AGOSTINO 1992
2.8	The British Library
2.9	Bibliothèque nationale de France, <a href="http://gallica.bnf.fr">http://gallica.bnf.fr</a>
2.10-2.11	Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002270-2
2.13	Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00002270-2
2.12	Annett Klingner
2.14	BLUME 2009, S. 145
2.15-2.21	Bibliothèque nationale de France, <a href="http://gallica.bnf.fr">http://gallica.bnf.fr</a>
2.22-2.23	Bodleian Library Oxford, <a href="http://www.bodley.ox.ac.uk">http://www.bodley.ox.ac.uk</a> (S. 136, 139)

### Kapitel 4: Illustration des Wissens: Das „Kastlsystem“

Bodleian Library, Oxford (<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk>): 4.1, 4.2, 4.7, 4.10., 4.11, 4.30

Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr>): 4.3, 4.4, 4.8, 4.12, 4.24, 4.26, 4.27, 4.28

Annett Klingner: 4.16, 4.19, 4.20

4.5	BAER 1968, Tafel IV
4.6, 4.9	BAER 1968, Tafel III
4.13	The Morgan Library & Museum, <a href="http://www.themorgan.org/collection/treasures-of-islamic-manuscript-painting/25">http://www.themorgan.org/collection/treasures-of-islamic-manuscript-painting/25</a>
4.14	trustandtravel.com
4.15	architetti.com
4.17	ANTONIAZZI ROSSI 2007, S. 58
4.18	ANTONIAZZI ROSSI 2007, S. 45
4.21	CANOVA 2011, S. 129
4.22, 4.23	<a href="http://www.digitale-sammlungen.de">www.digitale-sammlungen.de</a>
4.29	<a href="http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it">http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it</a>
4.31, 4.41,	Bayerische Staatsbibliothek München
4.44	Bayerische Staatsbibliothek München
4.32	BLUME 2000, S. 333
4.33-4.35	Giotto, Firenze 2007, S. 133, 135
4.36	Wikipedia/User: Joanbanjo
4.37-4.40	Google Cultural Institute
4.42, 4.45	<a href="http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1369?sid=f41132e90a7653b7b04760a8c94f4001">http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1369?sid=f41132e90a7653b7b04760a8c94f4001</a>
4.43	Warburg Institute (Digital Collection)

## Kapitel 5: Höfische Didaxe: Christine de Pizan

Bibliothèque nationale de France: 5.1-5.3, 5.7-5.14, 5.16-5.22, 5.24, 5.27, 5.29, 5.31, 5.33, 5.35, 5.37, 5.45  
The British Library, London: 5.4, 5.15, 5.23, 5.25, 5.28, 5.30, 5.32, 5.34, 5.36, 5.38, 5.46

- 5.5 Wikipedia (gemeinfrei)
- 5.6 [http://1.bp.blogspot.com/-0epQRWjQb3E/VPQENSB25wI/AAAAAAAAACSE/GY\\_PgZm2BhU/s1600/Triumph-of-love-documenta-amoris-barberino.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-0epQRWjQb3E/VPQENSB25wI/AAAAAAAAACSE/GY_PgZm2BhU/s1600/Triumph-of-love-documenta-amoris-barberino.jpg)
- 5.26 MOXEY 1980, S. 142
- 5.41 <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/cb/0049>
- 5.42 Bodleian Library, Oxford
- 5.47 UB Erlangen Nürnberg
- 5.48 SMPK Berlin, Kupferstichkabinett
- 5.49 Louvre, Paris

## Kapitel 6 – Individuelle und gesellschaftliche Verortung

The British Library: 6.21, 6.22, 6.25, 6.30, 6.33, 6.34, 6.37, 6.42, 6.45, 6.46, 6.50, 6.52-6.58,  
Steiermärkische Landesbibliothek Graz: 6.23, 6.24, 6.27, 6.28, 6.31, 6.32, 6.35, 6.36, 6.39, 6.40, 6.43, 6.44,  
6.47, 6.48, 6.51  
UB Basel: 6.26, 6.29, 6.38, 6.41  
Annett Klingner: 6.19, 6.59-6.61 und 6.79/6.80 (©Staatsbibliothek Berlin), 6.62-6.68 (©Statens Museum for Kunst, Det kongelige Bibliotek), 6.69-6.70 (©SMPK Berlin, Kupferstichkabinett)

- 6.1-6.4 UB Heidelberg
- 6.5-6.18, Münchner Digitalisierungszentrum
- 6.49 Münchner Digitalisierungszentrum
- 6.20 HIND 1938, Bd. 1, S. 101.
- 6.71 <https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/>
- 6.72 Bodleian Library, Oxford (<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk>)
- 6.73-6.79 Zentralbibliothek Zürich
- 6.82 <http://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1300793634809/1/>
- 6.83 Wikipedia (User Dr.Ing. S.Wetzel alias Analemma)
- 6.84-6.89 <http://idb.ub.uni-tuebingen.de/diglit/Md2>
- 6.90-6.91 Bayerische Staatsbibliothek München
- 6.92 ÖNB Wien
- 6.93-6.94 Bayerische Staatsbibliothek München

## Kapitel 7: Gesellschaftliche Nobilitierung: das Mittelalterliche Hausbuch

Waldburg Wolfegg 1997: 7.1, 7.2, 7.4, 7.5, 7.7, 7.8, 7.9, 7.10, 7.28, 7.29, 7.30, 7.31, 7.32, 7.33, 7.34, 7.35, 7.36,  
7.37, 7.38, 7.39, 7.40, 7.48, 7.50, 7.55, 7.64, 7.75, 7.76, 7.77, 7.78, 7.79, 7.80, 7.81, 7.82, 7.90, 7.91, 7.92, 7.93  
Annett Klingner, ©Rosgartenmuseum Konstanz: 7.13, 7.17, 7.20, 7.21, 7.22, 7.24, 7.25, 7.26, 7.27

- 7.3 HESS 1994, S. 23
- 7.6 [https://de.wikipedia.org/wiki/Meister\\_E.\\_S.](https://de.wikipedia.org/wiki/Meister_E._S.)
- 7.11 TERJANIAN 2001, S. 156
- 7.12 <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/snm/AG002760>
- 7.14, 7.15 Stadtarchiv Konstanz: Siegel und Wappen in Konstanzer Archivbeständen, o.S.
- 7.16 Oberbadisches Geschlechterbuch, Heidelberg 1894, S. 454
- 7.18, 7.19 <http://www.e-codices.unifr.ch/de/sbs/min0098/10v>
- 7.23 Rosgartenmuseum Konstanz
- 7.41-7.47, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/QGBDHM5F4RJTTUYOH4RWQUA2PBXOS7EP>
- 7.49, 7.51, 7.53
- 7.52 BSB, urn:nbn:bvb:12-bsb00039824-6
- 7.54 <http://www.konstanz.de/rosgartenmuseum/01292/index.html>

- 7.56-7.63 <http://www.ubs.sbg.ac.at/sosa/handschriften/MIII36.htm>  
 7.65, 7.70 [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav\\_pal\\_lat\\_1986/0001](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1986/0001)  
 7.66, 7.72 QUARG 1967  
 7.67, 7.73 <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/bellifortis>  
 7.68, 7.71 [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav\\_pal\\_lat\\_1888/0260/](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1888/0260/)  
 7.74 Hess 1994, S. 18  
 7.83 Annett Klingner  
 7.84 [https://de.wikipedia.org/wiki/Maria\\_von\\_Burgund#/media/File:Excellente\\_Cronyke\\_van\\_Vlaenderen\\_fol\\_372v.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_von_Burgund#/media/File:Excellente_Cronyke_van_Vlaenderen_fol_372v.jpg)  
 7.87 NIEDERSTÄTTER 1996  
 7.88 [www.portraitindex.de](http://www.portraitindex.de)  
 7.89 <https://www.khm.at/objektdb/detail/93249/?offset=7&lv=list&cHash=063a90c45b4e57d4919b2c56941566aa>  
 7.94 POSSE 1910, Tafel 27

## Kapitel 8: Höfische Selbststilisierung und Demonstration der Macht

The Trustees of the British Museum: 8.3-8.20, 8.23-8.24, 8.26-8.27, 8.31, 8.34, 8.36-8.40,  
 Wikipedia: 8.1-8.2 (Nutzer sailko), 8.22, 8.25, 8.29, 8.43, 8.48, 8.68  
 Annett Klingner: 8.20, 8.27, 8.31, 8.72, 8.74  
 DVD De Sphaera, Modena Biblioteca Estense Universitaria, 2004: 8.70, 8.75, 8.76, 8.77, 8.78, 9.79, 8.80,  
 8.82-8.91

- 8.30 GALILEI 1610  
 8.33 ARTUSI 2005  
 8.35 MIGLIORE 1684  
 8.41 <http://www.polomusealetoscana.beniculturali.it/index.php?it/190/firenze-museo-di-san-marco>  
 8.42 SCHEDEL 1493  
 8.44-8.47 Pinoteca Malaspina, Pavia  
 8.49 Fasciculus Medicinae, Venedig 1493  
 8.50, 8.51, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett  
 8.52 Metropolitan Museum of Art, New York  
 8.54 Warburg Institute London, Photo Collection  
 8.55, 8.56 Victoria & Albert Museum, London  
 8.57 ALBUMASAR 2012  
 8.58 Biblioteca Nacional de España, online: [http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Tesoros\\_descubierto/Exposicion/Seccion1a/Obra08.html?origen=galeria](http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Tesoros_descubierto/Exposicion/Seccion1a/Obra08.html?origen=galeria)  
 8.60-8.66 UB Heidelberg: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de>  
 8.81 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:26-alimenti,\\_zucchero,Taccuino\\_Sanitatis,\\_Ca-sanatense\\_4182.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:26-alimenti,_zucchero,Taccuino_Sanitatis,_Ca-sanatense_4182.jpg)

## Kapitel 9: Politisches Instrument: Pintoricchios Planetenkinder-Zyklus für Papst Alexander VI. Borgia im Vatikan

Alinari: 9.21.9.25, 9.27, 9.29, 9.31, 9.32, 9.34, 9.38, 9.39, 9.40, 9.41, 9.43, 9.45, 9.53, 9.55  
 Annett Klingner: 9.3, 9.4, 9.79.9, 9.10, 9.11, 9.14, 9.18, 9.20, 9.22, 9.24, 9.26, 9.28, 9.30, 9.33, 9.36, 9.37, 9.39, 9.40, 9.41, 9.42, 9.44, 9.46, 9.61, 9.66, 9.67, 9.71, 9.73, 9.75, 9.81, 9.84, 9.89, 9.90  
 Musei Vaticani, Archivio Fotografico: 9.15, 9.16, 9.17, 9.43, 9.79  
<http://trionfi.com/i/mantegna-tarocchi/index2.php>: 9.52, 9.53, 9.54, 9.62, 9.64, 9.65

- 9.1 EHRLE/STEVENSON 1897, S. 10  
 9.2 POESCHEL 1999, S. 300  
 9.5 Scarpellini/Silvestrelli 2003, S. 118  
 9.8 Poeschel 1999, S. 164  
 9.12 EHRLE/STEVENSON 1897, S. 54

- 9.49 CIERI VIA 1989, S. 197
- 9.56 NIGGL 1971, S. XXIII
- 9.58 SCARPELLINI/ SILVESTRELLI 2003, S.159
- 9.59 SCARPELLINI/ SILVESTRELLI 2003, S. 210
- 9.60 SCARPELLINI/ SILVESTRELLI 2003, S. 209
- 9.61 ROMANÒ 2008, S. 55
- 9.82 FERRINO-PAGDEN 1983, S. 90
- 9.84 <http://www.greier-greiner.at/hc/koord.htm>
- 9.85 HEITZMANN 2008, S. 48
- 9.87 BENAZZI 2000, S. 67
- 9.86-9.88 Galiastro - astrologische Software
- 9.47 JUNKELMANN 2000, S. 38
- 9.66 <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:ProbusCoin.jpg>
- 9.70 BREDEKAMP/DIERS 1998, Tafel VII
- 9.44 Münchner Digitalisierungszentrum, BSB-Ink F-14GW 9595, 4 Inc.s.a. 408 c
- 9.45 Münchner Digitalisierungszentrum, BSB-Ink F-16GW 9607, 4 Inc.s.a. 409 b
- 9.80 MANCINI 2007, S 184
- 9.77 SCARPELLINI/SILVESTRELLI 2003, S. 121
- 9.78 BLUME 2000, S. 482
- 9.49 LA MALFA 2009, S. 56
- 9.74 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:X%C3%A0tiva,\\_1786.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:X%C3%A0tiva,_1786.jpg)

#### **Kapitel 10: Melancholie und Genie: Der Saturnkult der Renaissance**

- 10.1 SMPK Berlin, Kupferstichkabinett
- 10.2 Staatliche Kunstsammlungen Dresden
- 10.3 The Trustees of the British Museum
- 10.4 <http://www.virtuelles-kupferstichkabinett.de/?selTab=3&subpage=search&currentWerk=9386>
- 10.5 CLAIR 2005, S. 141

#### **Kapitel 11: Historische Quelle: Die Planetenkinder des Georg Pencz**

The Trustees of the British Museum: 11.3, 11.4, 11.5, 11.6, 11.14, 11.16, 11.18, 11.19, 11.21, 11.24, 11.25, 11.26,

- 11.1-2 Warburg Institute London, Photo Collection
- 11.7 SCHRECKENBERG 1996, S. 381
- 11.8 <https://www.leo-bw.de/web/guest/themen/landesgeschichte/judisches-leben-in-sudwest-deutschland>
- 11.9 SCHRECKENBERG 1996, S. 286
- 11.10 SCHRECKENBERG 1996, S. 294
- 11.11 SCHRECKENBERG 1996, S. 291
- 11.12 SCHRECKENBERG 1996, S. 343
- 11.13 Annett Klingner
- 11.15 RAPP BURY/STUCKY-SCHÜRER 2007, S. 37
- 11.17 RAPP BURY/STUCKY-SCHÜRER 2007, S. 70
- 11.20 Courtesy of Kunsthistorisches Museum Wien
- 11.22 RAPP BURY/STUCKY-SCHÜRER 2007, S. 29
- 11.23 DER WELT LAUF 1997, S. 82, Abb. 16.5
- 11.26-28 Metropolitan Museum of Art, New York,
- 11.29 RAPP BURY/STUCKY-SCHÜRER 2007, S. 71
- 11.30 Musei Civici, Pavia
- 11.31 Victoria & Albert Museum, London
- 11.32 Annett Klingner © Victoria & Albert Museum, London
- 11.33-34 Signorini 2007
- 11.35-37 Warburg Institute London, Photo Collection

**Kapitel 12: Handelsware und Sammelobjekte:  
Planetenkinder in der niederländischen Grafik des 16. Jahrhunderts**

- 12.1 Kaulbach/Schleier 1997, S.135
- 12.2 Kaulbach/Schleier 1997, S.112
- 12.3 Stedelijk Museum Sint-Niklaas: Sterren in belden, Sint-Niklaas 1994, S. 81
- 12.4 Kaulbach/Schleier 1997, S. 83
- 12.5-10 The Trustees of the British Museum
- 12.11-12 gemeinfrei
- 12.13 Kaulbach/Schleier 1997, S. 86
- 12.14-17 The Trustees of the British Museum
- 12.18-20 Annett Klingner © Victoria & Albert Museum, London
- 12.21 The Trustees of the British Museum
- 12.22 Annett Klingner
- 12.23 The Trustees of the British Museum
- 12.24 Annett Klingner
- 12.25 Rijksmuseum Amsterdam
- 12.26 Kaulbach/Schleier 1997, S. 90
- 12.27 Rijksmuseum Amsterdam
- 12.28-30 Kaulbach/Schleier 1997, S. 90
- 12.31-33 Kaulbach/Schleier 1997, S. 90
- 12.34 Weststeijn, Thijs: The visible world, Amsterdam 2008, fig. 98

## 15 Quellenanhang

### Kapitel 1: Grundlagen, Geschichte, Ikonografie

#### Pontano, Urania, I, 921-924:

„Ergo ubi convenere animisque opibus parati  
Quales iussi aderant, intenti  
Expectant signum qtque alacres praecepta capessunt.  
Tum genitor solio placidus sic coepit ab alto [...]”

#### Pontano, Urania, I, 946-947:

“Quare agite, et celeris quam primum ascenddite currus  
Agressi mortale opus et genus omne animantum [...]”

### Kapitel 2: Tradition und Entwicklung der Planetenkinder-Begriffs

#### Alfons X. der Weise zu den Arten der Wahrsagung

“Que cosa es adeuinança: e quantas maneras son della.

Adeuinança tanto quiere dezir como quierer tomar el poder de Dios para saber las cosas que estan por venir. E son dos maneras de adeuinança. La primeira es la que se faze por arte de Astronomia, que es, vna de las siete artes liberales, esta segũd el fuero de las leyes non es defendida de vsar a los que son Maestros, e la entienden verdaderamẽte: por que los juyzios, e los asmamientos que se dã por esta arte, son catados por el curso natural, de las planetas, e delas otras estrellas: e fuerõ tomadas, de los libros de Ptolemeo, e delos otros sabidores: que se trabajarõ de esta sciẽcia. Mas los otros que nõ son ende sabidores nõ deuẽ obrar por ella, como quier que se deuẽ trabajar de aprender, e de estudiar en los libros de los sabios. La Segunda maneira de adeuinança es de los agoreros, e de los sorteros, e de los fechizeros, que catan agujeros de aues, o de estornudos, o de palabras a que llaman prouerbio, o echan fuertes: o catan en agua, o en cristal, o en espejo, o en espada, o en otra cosa luziente, o fazen fechuras de metal, o de otra cosa qualquier, o adeuinança en cabeça de ome muerto, o de bestia o en palma de niño: o de mujer virgen. E estos truhanes, e todos los otros semejantes dellos (por que son omes dañosos, e engañadores, e nascẽ desus fechos muy grandes males a la tierra) defendemos que ninguno dellos non more en nuestro señorío, nin vse y destas cosas: e otrosi, que ninguno non sera osado delos acoger en sus casas, nin encubrilos”<sup>1217</sup>

#### Alfons X. der Weise zur Definition der Astrologie

„Astrología, que quier dezir saber que sse alcança por catamiento e por vista, et es la quinta arte destas ssiete e ffabla de los çielos, porque sson llamados en latín astra. E ésta es partida en ssiete maneras: por vista, por entendimiento, por obras, por mudamiento, por cuenta, por medida, por acordança”<sup>1218</sup>

---

<sup>1217</sup> SP 7, 23.1.

<sup>1218</sup> Alfonso el Sabio 1945, 35.



## Kapitel 5: Höfische Didaxe – Christine de Pizan –Épître d'Othéa

### Fra Giordano da Pisa über die Adventszeit in Florenz des Jahres 1304

„Provoti ancora questa maledetta arte pesima per experienza, cioè per prova, e questa questione fa sancto Gregorio e dice: „O tu che ffai arti magiche e fati, tu di: chi nasce sotto ,l segno d'Acquario sarà pescatore. Or vedi bugia“, dice sancto Gregorio e recita d'una contrada ove non à nullo pescatore, nullo, e dice: „Manifesta cosa è che molti ne nascono sotto Acquario in quella contrada, or dunque, che è ciò, che non ci à nullo pescatore? Vedi come sè stolto! Simigliamente tu di: „Chi nasce sotto l'segno di Libra sarà mercante o banchiere a usura“. E quegli conta uno paese là ove non à nullo prestatore né usuriere e dice: „Dimmi: ben sai che molti vi ne nascono sotto Libra, dunque perchè non v'à nullo usuriere?“ E però dice: „Vedi quanta mattea ci à“. Vgl. auch: Gregorius Magnus, Homiliae XL in Evangelia, CCSL 141 (PL 76, Zeile 1112), hom. X, Kap. 5, S. 69: „Fateri etiam mathematici solent quod quiquis in signo aquarii nascitur, in hac vita piscatoris ministerium sortiatur. Piscatores vero, ut fertur, Getulia non habet. Quis igitur dicat quia nemo illic in stella aquarii nascitur, ubi piscator omnimodo non habetur? Rursum quod nasci signo librae asserunt, trapezitas futuros dicunt; et trapezitas multarum gentium provinciae ignorant. Fateantur ergo necesse est, aut hoc in eis signum deesse, aut effectum fatalem nullo modo habere.“<sup>1219</sup>

## Kapitel 6: Kategorisierung individueller Zugehörigkeit

### Die sieben Planeten – Blockbuch (ca. 1430 bzw. 1465-1470), Bibliothek Otto Schäfer, Sign. OS 1033

1	Saturnus, eyn stern byn ich genant Der hoest planet gar wol bekant Natürlich byn ich trucken vund kald Mit meynen werken manichfald	Meyne kynt synt sich bleich durre und kalt Grob trege boze neydisch trwrig alt Dybisch geyrig gefangen lam ungestalt Tyfe awgen ir hewpt yst hard keynen Bart
5	So ich yn meynen hewsern stan DeL steynbock und dem wasserman Den thu ich schaden czu der welt Mit wasser und mit großer kelt Meyne dirhoung <sup>1220</sup> in der wogen yst	Große lippen und ungeschaffen gewant Unborminnstige tyr seynt en wolbekant Daß ertreich sie durchgraben gern Veltbawes sie auch nicht entpern Und wy man yn not yn arbit sal leben
10	Im wedir fall ich czu der frist Und mag di czwelff czeichen In dreysig iaren dirreichen	Daß yst saturnus kyndern gegeben Die andirs ire nature han Alleyne von saturno sal man vorstan
1	Jupiter ich sal nennen mich Der ander planet togentlich Warm und fewcht byn ich gar In meyner nature niu nemit war Czwey czeichen seynt die hewser meyn	Czuchtig togenthaft und schlecht Weyze fredelich stetig und gerecht Gelugselig wol gecleyt edillich Schöne vornemlich und kunstenreich Eyn hobisch rozelicht angesicht
5	Die fyssche der schucze mit gutem scheyn So man mich darynne dresyt Nymande schade do von geschyt Im crebiß wurde ich dirhoet ser Im steynocke thu ich den abeker	Als ap ir wer czu lachen gericht Pferde falken und federspil Jagen mit hunden wildis vil Richter, schisser und studirer Legisten, decretisten und hofirer
10	Mayn umlawff durch die czeichen yst Im czwelfften iare czu allno fryst	Czu dezen dingen geneigt synt

<sup>1219</sup> Da Pisa 2006, S. 442.

<sup>1220</sup> dirhoung: Erhöhung

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 Mars der drytte planet und stern<br/>         Byn ich geheysen und czorne gern<br/>         Heis und trucken byn ich vil<br/>         Mit meyner craft ine drinne man wil</p> <p>5 Czwee czeichen seynt meyne hewser schon<br/>         Der steher und der scorpion<br/>         So ich mit craft darynne worde seyn<br/>         Krig morde und wedirwerdige peyn<br/>         Meyne dirhoung yn dem steynbocke ist</p> <p>10. Im crebiß vorlore ich crafft und lyst<br/>         Die czwelff czeichen ich durchfar<br/>         In czlben iaren ganz und gar</p>      | <p>Alle meyne geborne kynt<br/>         Czornig mager gele synt<br/>         Hytczig krigisch mysselig<br/>         Stelen rawben lygen dik<br/>         Stechen sloen levnen krigen<br/>         Bornen morden und alle czeit trigen<br/>         Ir antlicz yst brawn rot und spicz<br/>         Eyn scharff gesicht mit bozer witz<br/>         Cleyne zene mund eynen eynen cleynen bart<br/>         Ir leib yst lang ire hende synt hard<br/>         Und was mit fewir sal geschen<br/>         Das müssen meyne kynder voryen</p>                        |
| <p>1 Die sonne man mich nennen sal<br/>         Der mynilst planet byn ich wol<br/>         Warm und trucken kan ich seyn<br/>         Naturlich gantz mit meynem scheyn</p> <p>5. Der lawe hot meynes hawseß creyß<br/>         Dorynne byn ich voste heyß<br/>         Dach yst saturnus stetiglich<br/>         Mit seyner kelde wedir mich<br/>         Dirhoet werde ich yn dem ster</p> <p>10. In der wogen falle ich her neder<br/>         In CCC und funiff und sechszig tagen<br/>         Mag ich mich durch die czeichen tragen</p>                              | <p>Ich byn geluglich edel und feyn<br/>         Also synt ouch die kinder meyn<br/>         Gel weys gemenget schon angesicht<br/>         Wol geborn weys cleyne hor geslicht<br/>         Eynen feysten leyb myt scharfem odym<br/>         Mitil awgen eyne große styren<br/>         Seitenspil und syngen von munde<br/>         Wol essen und großer herren kunde<br/>         Vor mytterntag sie dynert gote vil<br/>         Dornoch sie leben wy man wil<br/>         Steynstoßen schyrmern ringen<br/>         In gewalt sie gluckes viel gewynnen</p> |
| <p>1 Venus der funfte planete feyn<br/>         heyße ich und byn der mynnen scheyn<br/>         feucht und kald byn ich mit craft<br/>         Naturlichen dicke mit m</p> <p>5 eysterschaft<br/>         Czween hewser seynt mir undirtan<br/>         Der stehr dei woge drynne ich han<br/>         Ffrohliche leben und lustes vil<br/>         So mars mit mir nicht crigen wil</p> <p>10 In den fisschen dirhoe ich mich<br/>         In der mayt falle ich sicherlich<br/>         In CCC tagen funiff und sechczik<br/>         Durchlaufe ich die czeichen dik</p> | <p>Was kinder undir mir geboren wern<br/>         Die seynt frolich und singen gern<br/>         Eyne czeit arm die andere reich<br/>         An myldekeit yst nymand gleich<br/>         Harfen lawthen fedeln all seitenspil<br/>         Horen die gern adir kumen seyn wil<br/>         Orgeln pfeifen und bosawnen<br/>         Tanczen, kossen, helsen, mwmen<br/>         Ir leib yst schon synen hobisschen mund<br/>         Awgen brawn gefuge ir antlitz runt<br/>         Unkewsche und der mynne pflegen<br/>         Seynt venus kynt allewege</p> |
| <p>1 Mercurius der sechste planete czart<br/>         heyße ich und machen wynt wegen hart<br/>         Warm byn ich bey eynem warmen stern<br/>         Und kald bey den kalten gern</p> <p>5 Die czwenlinge und die mayt feyn<br/>         Synt geheysen die hewser meyn<br/>         Darynne gehe ich togentlich<br/>         So Jupiter nicht wirt mich<br/>         Meyne dirhoung yst yn der mayt</p> <p>10 In den fisschen worde ich vorczayt<br/>         Durch die czeichen lawfe ich yagen<br/>         In at und fier und sechczik tagen</p>                      | <p>Getrewe behende ich gerne leren<br/>         Meyne kynt sich czu hobischeit keren<br/>         Wol czeren und darczu weyze<br/>         Fremde kunst subtil mit preyse<br/>         Ir angesicht yst ront fal und bleich<br/>         Eyne hoche stirne gelfar hor weich<br/>         Sie seynt wolgelart schreyber<br/>         Goltsmiede moler und bildesneyder<br/>         Orgeln machen und orglocken feyn<br/>         Czu mancher hande sie lystigs eyn<br/>         Ir frunde en wenig hulfig synt<br/>         Arbeitsam synt mercurius kynt</p>    |

1 Der monde der leczte planet naß  
 Heiße ich und wirke ding die synt laß  
 Kalt und feucht meyn wirken yst  
 Natürlich unstete czu allir frist  
 5 Der crebiß meyn haws besessen hot  
 So meyne figure darynne stat  
 Und Jupiter mich schawet an  
 keyn obilß ich gewirken kan  
 Dirhoet werde ich yn dem styr  
 10 Im scorpion falle ich her nedir schw  
 Die czwelf czeichen ich durch gange  
 In seben und czwenzig tagen lange

Der sterne wirken gat durch mich  
 Ich byn unstete wundirlich  
 Meyne kynt man kawm geczeymen kan  
 Nymande sie serne seynt undirtan  
 Ir antlicz yst bleich und runt  
 Gram grawsam czene eyne dicken mund  
 Obirsichtig schel eyn engen gang  
 Gern hoffertig trege der leip nicht lang  
 Lewfer kewkeler, fysscher marner  
 Farnde schuler fogeler molner bader  
 Und waß sich mit wasser dirnert  
 Den yst des monden stweyn beschert

**Kalender für das Jahr 1446 (AddMs 17987, British Library, London: Calendar for the year 1446. Of the signs of the zodiac and their influences, Süddeutschland 1445 (fol. 59<sup>r</sup>-77<sup>v</sup>)**

fol. 59<sup>r</sup>:

Was natur ein Jeglicher mensche / emphahet vnder welem planeten / er darine geboren wirt Und das / schribet uns Aristoteles also vnde / des ersten von Saturnus.

Saturnus ist der oberest planet / und der untugenthaftegest / vnd der größte vnd ist kalt / und trocken und treg an sinem gange / und vollebringet sein löffe In dissige / jaren In vier manoten [sic!] In fünf tagen / uns sehs stunden Und von siner höhi / so mag man Im selten gesehen Sa / turnus ist ein boser planet Und ist genant Saturnus In einer gelichnisse / wand als die römer abgott by men / hatten und sie anbetteten und Inen / och oppfer gaben und es och jettlichem / brachten in sinem tempel deer dann / in sinen eren gemachet was und / die römer hiessent den selben gott //<sup>1221</sup>

fol. 60<sup>r</sup>:

Saturnus das ist als vil gesprochen / als der höchste Und wand die römer / also sprachen So ist und sitzet er In dem / obresten kreis des hymelsob allen götten / Und darumb so nampten Im die Röm / Saturnus als einen obresten gotte und / So wann sie danne den delben gotte ettwar / Umb bitten wollten So taten si gar grosses / gebett an in und daten das ein gantzes / jar umb Und sprachen wans er aber alle / gotte und alle himel erhoht und so sollte / man in zunlichen sovil rites bitten wand / der obreste gotte wölte me rites und / lenger gebetten werden dann die ande / gotte Und das war Saturnus uber / mute den er an im selber hatte umb / das er uber ander gotte erhoht was / Und so manne sie im ernstlichen an / rufften so wurden si selber erhört Doch / so wollte er seiner herschafft genießen / Wand wir lesen von den Römerne [sic!]/

fol. 60<sup>v</sup>:

Wenn sie in anrufften von ettlicher / sachen wegen das sie danne kunne in / dem funften jare erhört wurden Ett / wenn sinne in drissig jaren oder vil / lihter ettwan memet Wand nu der / selb gott Saturnus der obreste waß / under den abgötten In dem himel als / die römer sprachen und der trägeste / an sinem loffe Also ist och der planet / genant von einer glichnisse Wand und / den siben planeten so ist Saturnus der / obreste und der hochste In sinem himel / und doch der aller tragest In sinem loffe / Und darumb so hant ettliche liute ein teil / nach dem planeten Ir complexion und / Sint Sanguinei und flematici und / sint eins hohen sinnes und gemutes / und vahn viel dinges und sachen an / sach ende noch ubtrag geben / wan sich Saturnus zu den die da / heissent Sangwinßius mischet So //

<sup>1221</sup> fol. 59<sup>v</sup>: Illustration von Saturn – Eintragungen von anderer Hand „*Alt und kalt hitzig Nyd und baiss ich auch[...] diß sind myne kind die under mir geboren sind*“. Unter dem Bild weitere Eintragungen von späterer Hand (kaum lesbar): „*Die sun: golt. Maruxima geandn. / Saturni: swartz, mars: rot, Veniße: wysß, Luna: grün. Jupiter: [M?]an[do?]*“

fol. 61<sup>r</sup>:

machtet er Inen lange anlute und dem / flegmaticus ein sunxel anlut Es ist ach / ze wissende als vorgesprochen ist das / sich die lute mangerleye sachen under / mindenund keiner sach uptrag gent / und sind hochwertig und übermutig / Si sint gern röber dip und morder / Und wann Saturnus regieret So ist / gut reden mit ublen luten. Der planet / ist unser natur vigent In alle wege / und stat gegen orient und ist ein pla / net boser luten und untugenthaffter / luten die da mager swartz und turre / sint und ein planet der mannen die / da nut bert hant und wisses hare und / ire kleider unsüber tragen als die / flematici und sint doch gottlichen an / inen selben und furderen gern gottes / dienst und darumb sie vahent die / meister kein ding an zu der stunde /  
so Saturnus regieret. Wand si / meinen es werde kumberlichen volle //

fol. 61<sup>v</sup>:

braht Eer under dem planeten / Saturnus geboren wirt Der wrt / brun am lip und swartz mit swartzem / har und hertes har uff dem kopf und / hat ein sinal bruste und wirt hassige / und untugenthafft und dick trurig und / gat gern mit unreinen dingen umb und / treit lieber unsüber kleider dann schöne / und ist nit unku-sche und mag nit wol / frowen han noch sunderlichen mit ine / wandlen oder kurtzwil triben und hatt / viel wunderlicher boser arger naturen / ime und das ist dick und viel schinbar / lichen an den selben luten Und das / ist alles samen davon das Saturnus / ein boser planet ist Und als öch davor / schreiben stat das er die zwölf ze / chen durchlöffet in drissig jaren in / vier monaten in fünf tagen und / sechs stunden Si ist er och in einen / ieglichen zeichen dritthalb jare und / hatt grossen gewalt in der wagen //

fol. 62<sup>r</sup>:

wann die ist sein erhohunge und hatt / noch viel grossern und sterckern in dem / steinbock und in dem wasserman und / die zwei sint sine huser Doch hatt er / im wasserman me gewaltes danne im / steinbock Und hat ungeluck im / kreps und in dem wider und in dem / lowen und fröwet sich im wasserman / Der planet ist sunderlichen böse und / ach widerwertig in allen lebendigen naturen / und allen sachen und dingen Und sun / derlichen aller meist richsnet / und gewalt hat So verderbet er vil / lebendiger dingen und naturen mit / toden mit hunger mit arbeit und mit / maniger hant slacht und pin. Die / kint so under ime geboren werden / die sint bleichervarwe und lachent / selten und sint allwegen bluderig / und maltückig und hant schrunden / an den füssen und ein klein hertze //

fol. 62<sup>v</sup>:

gross umwege ögbrawen Ein wilte / ochslen und turre magers lips und trüget / kein fruht an ime uns alles das er misset / das furet mit Und ist von natur ein / dip und muß alle wegen gekippt und / gestolen han Er ist och fürer dann ander / lute naffig lügenhafftrichlig in sinem / zorne und nit zu erzürnende und doch / des zornes vergessentlich und gut ze / versinen Und ist sins gutes karge und / fräsig mit durch schutzigen ögen. Gäch / unsinnig und ein bosen willen und gan / meinan keins guten guten und ist ungern bi / den luten Und wirt bald graw und / alt und hatt ein bose gestalt und hat / einen unluschlichen lip und ist listig / hässig träge und ungetruwe und hatt / grosse sorge und angste und redet gern / mit im selber Und so er gat so siht / er undersich das ertrich an und ist doch / wolgesprach und nimpt selten gut ende

### Nonolimum

Item wirt das nuwe In dem planete //

fol. 63<sup>r</sup>:

Saturnus so wirt der manot [*sic!*] trocken/ und kalt und wirt halbgemischet mit wind / und mit regen Wann sin fürer ist der / steinbocke und der wasserman wand / des steinbockes natur ist als das für [Feuer] und / der wasserman als der lufft und ist sa / turnus gemischet uff sie bede

## Versum Jupiter

Jupiter bin ich genant ficht und warm / Über jederman ich mich erbarme / Darumb mine gebornen kint /  
Schöne und tugenthaffte sint Jupiter ist der ander planet / Der ist ein guter und ist genant / nach einer ge-  
lichnisse Jupiter / also die meister sprechen. So was er / ein abgot den die römer und ander lute / für einen  
gott hielten und in öch an rufften / und an bettetent für ein helffer und /berater und versiner un der sie va-  
ste / gewerte und wann die romer irem gott /  
sin oppfer nit brahten und gaben und / er dann zornig ward So batten sie danne //

fol. 64r:

den selben gott mit grossem ernste und / andahte und brahten im ir oppfer / das er inen hulffe das sie ze  
gnaden / kämen mkt dem gott der uber sie erzurnt / was Wand alle die wil der gotten /  
einer zornig was So getorften si de / keinen gott annbetten Dann den gotte / Jupiter Und darumb so ist Jupi-  
ter als / il gesprochen So halff er sinem sune Sat / urns da er besas den obresten tran /  
Und darumb so hat Jupiter sin con / plexon und sinen loffe mit den die / da heissent onsangwiney So es  
dann / den selben gott gat nach irem willen / die selben lute helffent gern den Ire / und andern luten und  
mogent sich / arbeiten durch der lute willen / und ein mittliden mit inen han Aber wan / übermut so si an  
inen selben hant / So mögen sie niemand mit tun man //

fol. 64v:

bitte sie dann ernstlichen darumb und / tü man inen darumb so lieb und wend / umb alle dinge gebetten sin  
als die romer / och Jupiter baten das er innen ze / helffe käme gegän andern götten und / halten äch sinen  
loffe mit den colerici / die helffent och den luten und den iren / und tund doch mit der glich und tund / ir  
helff heimlich und mögen die sach / mal heimlich und verborgen tragen und / sind getuwe frunde und nit  
offenlich / und snit ettwan treg an irem gange / Jupiter ist ein herre der mannen die da / grosse dicke bat  
hant und werdent nit / kale So wann er regieret so gat es / frowen wol die da knaben tragen und / ist gut vor  
fürsten recht suchen und /  
unfrieden versunen und also stat / Jupiter aller nechste under Saturnus / und loffet durch die zwolff zeichen  
in / zwolff jaren und ist in einem jeg / klichen zeichen ein jare und //

fol. 65r:

hatt grossen gewalt im schutzen und / in den vischen wann die zwei zeichen / sind sine huser und hatt och  
grossen / gewalt im kreps wan er ist sin erho / hunge und hatt ungeluck und keinen / gewalt im zwillinge  
und in der magt / und in dem steinbocke und frowet / sich im schutzen Der planet der ist gut / darumb so  
ist er der nechste under Sa / turnus das er im sin bößheit bename / Das kint das under dem planeten / gebo-  
ren wirt Das wirt rich statt / hafft und gut mässig Ere und gerechte / dinge lieb han und hubsche kleider /  
tragen und was da wol schmecket / und rein ist Er wirt och miltes gutes / mutes und frolich Jupiters kint /  
sind frolich lute und gütig in ein / schiblehten angesiht Schön ogen und / grosse krinnleht ögbrawen und ist  
/ ein schön jungling mittelmässig Ein / breite stirnen und zuhtig gesichte //

fol. 65v:

und ungestume Ein slehte nasen Ein / gefugigen munde rot leffzen und slehte / gelider Ein zuhtigen wandel  
Und ist / gerechten dingen holt und ist gewinne / und nieman schadlich und ist ein fröwen / diener und has-  
set bese lute Und sint im / die vordu zwen zen breiter dann die / ander und ein teil gespalten und hatt / lan-  
ges har und ist erbarmherzig und / ein mittlider und ein fürderer des rehten / Und halt sich selber schon und  
wise / und schimpfig sie den luten mit fröiden

## Nonolumum

Item wann das mine wirt in dem / planeten Jupiter so wirt der manot / heisse und türre nach den vier ziten  
des / jars mit halbem regen Wann sin fü / rer ist der schutze und der vische Wan / des schutzes natur ist als  
das für<sup>1222</sup> und / des visches natur als das wasser

## Mars – versume

Ich bin türre und heisse / zornig in minem kresse //

fol. 66<sup>v</sup>

Darumb mine kint / vast zornig und kriegisch sint / Mars ist der dritt planet und stern / und ist heisse und  
trocken und / mittelmässig in sinem loffe und ist / ein planet der zornigen luten und die da / gern kriegem  
und toben und kal sint und / ein wenig krus har hant Under dem / planeten ist gut stritten stelen roben und  
/ brennen Mars ist ein böser planet und / ist mars genant von den wisen meistern / ze einer gelichnisse Also  
mars von den / vageleibigen was genant ein gott des / strites Und wanne die römer wolten / stritten so ruff-  
ten sie mars an und brachten / im sin opfer in sinen tempel und fürten / inn öch mit inen in das velde und /  
in das land da si dann stritten wolten / Und als die meister sprechen So heisset / Der planet mars und so  
wann er / regniet das dann desselben jars / viel krieg und strut mus sin Und //

fol. 67<sup>r</sup>

so wann nu mars in der sunnen gang / ist so mag man in gar selten gesehen Doch / eins so wann man in ob  
der sunnen / siht so betutet er grosse in der legung / under dem adel an den herren kutern / und kuchten  
Desselben jars sollten si / nut kriegem wann sie geligen darinder / aber desselben jars so hant die geburen[en]  
/ gut kriegem und gant alle dinge vast / nach irem willen Darumb die lute / so empfangen werden so mars  
regniet / die werdent garzermal vast stritbar und / als och vor stat wan man in ob der sunne / siht So hatt er  
ettlich natur mit den / die da heissent Sanguiney wand die / sind gar strittbar und verlieren doch vil / und  
dicke an iren kriegem Und so / man in siht under der sunnen stan / So hatt er ettliche natur mit den die / da  
heissent Melancolice Die sind stille / swigende und strittbare und gelinget / in dicke und viel an irem kriegem  
//

fol. 67<sup>v</sup>

Und des jars so mars regniet So / Regniet och ein stern heisset cometa und / in welchem land der stern  
gescheen wirt / da wirt öch grosse ture und hunger wand / man mag in mit allen landen gesehen / wand er gat  
under am himel und nach / by dem mane Also das inn des manen / schatten umb gibt Dauon man in mit /  
wel gesehen mage Dann so die sunne ist / im kreps oder im löwen Und welches / jars er regniet So ist öch  
gern die / sunne und der man gebresthaft und / ist under Jupiter aller nechste Und / loffet durch die zwölf  
zeichen in zwen / jaren und ist in einem jegklichen zeichen / zwen manot Und hatt grossen gewicht / im  
wider und im scorpion und in der / wagen ungelucke und wenig gewaltes / desselben glich im stier und im  
kreps / der planet ist böse und sint sine kind rich / und zornig mit einer scharpfen angesicht / und einer bru-  
nen farwen als ob si an //

fol. 68<sup>r</sup>

der sunnen verbrunnen sient und hant / rote bibli under dem anlut Und ein / lange styernen sleht brawen  
klein scharpf / ogen tieff in dem kopf Ein lang anlut / und nasen und ein hohen offnen munde / oder vast  
zu gebissen und lang zene und / swetzig und guter sinne Sach und un / fridlich und lat nut angerochen unge  
/ stume und wuttig und ein betruer der / senfftmutigen und eins krumen lebens und / mag ubel slaffen.  
Und tut im sin hopt / gern we. Und ist gern hert und uner / barmhertzig Und begert sich der minne / viel  
und mag doch nut Und ist gern / by vil luten und wirt doch gewonlichen / nut alt und rote mit vermischunge  
/ ubermütig und hochwertig Und machet / allewegen krieg und unselde under den / luten

---

<sup>1222</sup> Feuer

### Nonolinum

Item wird das nuwe under dem pla / Neten mars so wirt der manot heisse / Oder kalt nach den vierziten des jars //

fol. 68<sup>v</sup>:

und nilliht regnen wand sin furer ist / der wider und der scorpion Und ist / die natur des widers als das fure [Feuer] und / des scorpiones natur als das wasser

### Versum sole

Ich sag och in dirre friste / Min schin uber alle planeten ist / Min uff gang git des tages schin  
Min undergang zaget der sterne schin

Die sunn der vierd planet ist heiss / trucken und luschlichen und ist / ein in fliessen alles liehtes und des lebes / allein dem das da lept und in allen na / turlichen dingen So ist si ein planet schön / luhtender luten irs antlutes und sunder / lichen der luten den mit allen lehten ge /  
dencken worten wercken und mit allen / andern erbern dingen wol ist Die sunne /  
ist ein küngklicher planet und ein schönes / licht und ein ögenweide des ertriches /  
und der gantzen welte und schinet durch / sich selben und erluhtet die andern //

fol. 69<sup>v</sup>:

sternen allesamen Und ist under den / siben planeten der middleste und zerteilt / die zite und ist aller nechste under mars / Und loffet durch die zwölff zeichen in / einem jar und ist in einem jegklichen / zeichen ein manot und hat grossen ge / walt in wider wand der ist sin huse Und hatt unge / lucke und gar wenig gewaltes in der wag / und noch minder im wasserman. Der / sunnen kint hatt ein breit schon antlute / und ist senfftmutig und guter sinne und / lert gern kunst und ist gesprech und / einer schönen rede wise und gewaltig / und frowen heimlich lieb haben und nut /  
ze grosse noch ze kleine Er ist och ge / formet mit einer sunnvelen stirnen / sunvel ögen und klein brawen Ein / slehte nasen mit ein langen lib und doch / swanger Ein sunwell kynne und gute / varwe Einen gefügten munde nut ze //

fol. 70<sup>r</sup>:

grosse noch ze lein Ein leffzen einhalb / hoch Einenslehten hals Ein schonen bart / gute bein / Ein grosse stymme bescheiden / frölich und kostlich mit gewande und ist / by andern planeten ungeluckhafft und / böse Jedoch sint si fleisch hold und uss / wendig gut und sind doch vast lute nach / irem hopt das sprechent die meister / So sprechen ander meister das sie gar / wise und kunstenreich in allen sachen / werden und sind genaturt uff Consang / winey und krefftig in den künsten / und aber an gottlichen dingen gar liht / zu er zurnende dann sie daran und / an allen gottlichen artickeln ar zwifel / hafftig sind doch hatt ir zorn bald / ende und unkusch lute

### Nonolumium

Item wirt das nuwe in dem plane / ten sunn so wirt das manot heisse / und trocken nach den vierziten des jars //

fol. 70<sup>v</sup>:

Oder kalt und turre aber nach den vier / ziten des jars und des planeten fürer / ist der lowe

### Versum venere

Min bild ist frowlich / hasse und stille ich / Mine kint sint geneigt zu der minne / Si sint frolich mit gutem sinne /

Venus der funfft planet vin 7ist / under der sunnen aller nechste und / loffet durch die zwölff zeichen als die / sunne und hatt grossen gewalt und im / gelücke im stier und in der wag wand / das sint sine huser und hat grossen ge / walt Im visch wan der ist sin erhohung / Er hatt wenig geluckes im scorpion und / Im wider und in der magt und ist ein / planet kalt und fñht und geluckhafftig / und unkusche und die man so gern by / frowen sinde und gern frowen wercke / tunde und so wann er regniet so //

fol. 71<sup>v</sup>

ist gut niuwe kleider koffen Venus / ist gut und ist ein gemeinsame zeichen und / verregniet mars boßheit und hatt / ein wider schinende varwe und schinet / under dem sternen gar unsteklich und / wann venus vor der sunnen gat so / heisset er Jone und wenn er der sunnen / nach gat so heisset er vesper Und venus / machet den menschen ein schon person / und nut vast gros Doch gröss ögen / und bräwen und wesserig ögen und / machet den menschen mit der sele gar / wit sweiffig und an geistlichen dingen / irrig und sint die so da heissen Coleri / ci Die hant zwifaltigen sinne und / bliben doch nut uff irem zwifel an / irem ende Und dauon so sint si / upgscheiden von den Consangwiney / die bliben zwifaltig und zwifelhafftig / untz an ir ende Wer öch under / dem planeten geboren wirt uns venus / kint ist der ist senfftmutig und gemein //

fol. 72<sup>r</sup>

same und frolich und hatt seitenspiel / lieb und suht gern kurtzwil und wollust / in allen dingen Und ist ein minner und / setzet all sin gemut uff die minne und / ist ein hofirer und hort sich gern loben / und redet zartlichen mit den luten und / wirt nut gern zornig und lat zorn bald / ab und ist milt als flowen zuht Ein / schon antlut und doch bleich an siner var / wen und ein zillig stirnen und wilde / und ist wiser vernunfft mit rätgeben / und an andern dingen und in froinden / sachen so gitt er wissen rare Er hat öch / ein spitzig nasen Ein roten gefügen munde / mit ze wit noch ze enge it roten leffzen / und hatt sunderlichen grossen flisse das / er sinen lip schon halt / Und ist sunder / lichen geflissen und hochnertig mit sinen / hare und sins antlutes und ist unkusche / es sein man oder frowen und treit gern / wisses gewande Und wirt nut ze lang //

fol. 72<sup>v</sup>

noch ze kurze und wirt mittelmessig / und reinlich und wolreden und horte gerne / seitenspiel und tribt sie och selber gerne / Und ist ein frowler mit tantzen und mit / springen Dies ist geseit von venus dem / planeten

### Nonoluminum

Item so wann das niuwe wirt In dem / Planeten venus So wirt der ma / Nott windech und turre und ein teil / Regen Wan sin fürer ist die wage / Und der ochs und ist der wag natur / Als der winde Und der ochs als die / erden Also ist der manot gemischet / von inen beden

### Versum mercurii

Ich bin warm unстет vil / Mine kind ich jederman glichen will / Ich gib inn in kurtzer frist / Wißheit undler zu frömden list

Mercurus der planet ist under ve / nus aller nehsten und loffet durch /



fol. 73<sup>v</sup>

zwolff zeichen als die sunne In drin / hundert sechhtzig und oer tagen und /  
hatt grossen gewalt im zwillig [das – ausgestrichen] / und in der magt die sint sin huser und /  
hatt kein gewalt im schutze nach im visch / Und ist massig getempert in siner natur / Also kunt er zu einem  
guten so ist er gut / kunt er zu einem bosen so ist er bose und / machet den menschen empffichen an / sinen  
lip und starck person und schön / und wenig hares und wiphwit lieb /  
han und eins gutem sitten und guter / rede und wolgesprach und mit viel rede / und gewinnet viel frunt-  
schafft und / gutes Rates. Der da fürgang hatt / Und sunderlichen mit lere nach der /  
Wysen meister kunst Als pratigerer / Und sternen seher Und gatt Mer curius nach der sunnen und siht man /  
selten seinen schin Dann er der sunnen / so nach ist Und die under im geborn / werdent di sint Melancolia  
die //

fol. 74<sup>r</sup>

hant gros zene und werdent rote / sprincelat (?) und wise und lihtvertig / by den luten und bleich an der  
varwe / Und studieren gern und sind stille / und subtil und wirt vil an inen stan / Und sint guten rates Und  
hant doch / nit viel geluckes noch boßheit in inen / und lobent sich selben gern Und fragen / gern nach  
grossen kunsten Und wer / den gewonlichen meister der dnigen [fälschlich für „dingen“] und des gesprechs  
predygen Astro / nomie geometrie Der meister der / menschlichen Complexion und des / ertriches und aller  
figur des gestirnes / Der speren des himels und der Ele / menten und wirt ein meister der / natürlichen sa-  
chen und vil ander / kunsten wie man will und wirt / ein mensch von subtilen dingen / und begriffet was er  
will von /  
kunsten Und wandlet gern in //

fol. 74<sup>v</sup>

frömde und ist unstedt unbe / wegenlich Eine kleine stirnen lang bräwen / hupsch ögen ein slechte nasen ein  
luter ant / lutz grosse lefzen Ein gespalten sinnvel / kynne lang vinger und wenig bartes und / hat fröwen  
zwernal lieb und treit gern / grünes gewande und ist arbeit same / und ein zite rich die arder arme Und /  
sint goltschmid orgellenmacher maler / und bild schnider und sint miltes mates / und gach und balde ze er-  
zürnende / und treit deheinen blast gegen nieman / in ime. Doch offnet er inn und / ist darnach balde ver-  
gessen Er ist öch / warhafft mit sinen worten und was / er gelopt das haltet er mit den wercken / Und mag  
kein ungerechtikeit liden noch / wüsten schimpf vertragen Und was / man anfahen sol darzu ist er für und /  
menschen gelimpfig und wirt fründ / holde lange bein und einen langen //<sup>1223</sup>

fol. 75<sup>r</sup>

hals und ist och lehtmutig und von / stet

### Nonoluminum

Item wann der man nüwe wirt / under dem planeten Mercurius So / wirt aber ein teil regnen und ein teil /  
trucken Wann sin fürer ist die zwillig / und die magt und sint die zwillig / als der lufft und die magt als die  
erden

### Versum lune

Der man bin ich min figur / Nimpt aller planeten natur / wissen och das mine kint / Nieman gern untertänig  
sint

Der man ist der nidereste planet / und loffet durch die zwolff zeichen / in siben und zwentzig tagen und in /  
siben stunden und xliij minuten und / hat grossen gewalt im stier der ist sine / erhöhung und hatt noch  
grassern im / kreps wann der ist sin huse und hatt //

---

<sup>1223</sup> von späterer Hand: „Mercurius und sine kinder sind tugenthaftig“

fol. 76<sup>r</sup>

ungelucke im scorpion und im stein / bocke und ist der schnellste an sinem loffe / Der planet ist uns zu-  
fugende alles / gestirnes und aller planeten In flusse / wand er uns aller nechsten ist Er ist /  
kalt und fuchte und tugenthafft und / ein herre aller fuhtigkeit und vihtet / alle kalten lute an und die da flus-  
sig / sint und gesiechet und alle bosen fuhti / keit in inen hant. Wann er mit / aller fuhtikeit regniet und  
sunderbar / mit des menschen blut Und darumb / so ist es nütze das wir sinen löffe wissen / und in weli-  
chen zeichen er gange wand / es ist gar schadlich das man sinen loffes / nit war nimpt wann er doch der /  
niderste planet ist So ist er als ein / rihter und der aller planeten natur an / sich zuhet Und darumb so mus  
man sine / loffe mer wissen/ dann der andern planeten / wand er alles das regniet //

fol. 76<sup>v</sup>

das in uns ist Das kint das under im / geborn wirt Das ist unstat und undienst/ hafft Und ist im allewegen ein  
ög grosser / dann das ander und wirt öch wit sweiffig / und mit bliblichen an einer statt Und ist / ein zit  
frolich die andern trurig Und hatt / eine krume nassen und krume naslöcher und / ist fuder nature und die  
heissent flematici / Und sint gar trege Und was kinden under / dem planeten geborn werden das werdent /  
gewonlichen knaben und hant gar ein gut / gemeinsamkeit mit den luten und das ge / schiht von der näh we-  
gen So er hatt von / der sunnen Und wann der man regniet / So ist nut gut anfahren buwen noch keiner /  
hande sachen ze tunde Wann es ist unstet / Der man machet lieplich bleich under dem / anlute und gar  
unsimmig Also das er / gar bose und zornig wirt und ist das von / sins wandels wegen Der man ist öch / ge-  
wonlichen in einem jegklichen zeichen / dritthalben tage und die sunne in eine //

fol. 77<sup>r</sup>

jegklichen zeichen einen manot Das / kint das under dem manen geborn wirt / das nimpt sich öch vil dinges  
an und ist / ingedenckig und sint die gedencke doch nut / stet und ist gern warhafft und wiser rede / kalter  
natur und dicke ungesund und gar / lihtenklich zu erzürnende und unmutig und / lat bald ab und begert nut  
frömdes gutes und / hatt gern von im selber und wirt selten / sehtzig jar alt. Und tribet gern köff / man-  
schatz und ist gern ein schiffman ein / löffer ein botschaft fürer in frömde lant / Sin anlute ist schibleht  
bleich und klar Ein / breite stinen und krusleht brawen und / gant im die dicke ze samen und mittelmässig /  
ögen nut ze gros noch ze klein Ein flache / nasen mit witen naslochern ein kleinen / munt und vil zeichen an  
dem anlute und / wirt bald grawe und feisset umb den / nabel Und ist nut gluckhaft Dis ist / kutzlichen ge-  
seit von eigenschafft der pla / neten und von iren kinden

fol. 77<sup>v</sup>

### Nonoluminum

Item wirt das nuwe in dem planeten man / So wirt der manot viel regnen Wann sin fürer ist der kreps der ist  
kalt und fuchte / als das wasser.

### Planetentexte (Ms.germ.fol. 244)

Saturn fol. 174<sup>r</sup> - 176<sup>v</sup>

Der mensche der geboren wirt in dē/planeeten saturnus off den tag u]/die vre der wirt starck und harte/und hat begerlichkeit czu anderen dingen/und wirt liep gehabt von den edelen und/mechtiger siner nehesten nachgebur er hat/swartz hare obē roselecht und hat er ein /runt antzelitz so hat er e8 rode farbe unde/scharp augen und hat er eý lang antzelitz/so hat er dotlich farbe und wirt feiste

Saturnus der planete steit rrr mende/in emē huse und wan er ist in dem /huse sines lebens du dut er dem menschen/borstheit tzu dem libe und findet er yne kräck/so dut er yne balde sterben und findet er yne/mt kranck und stirbet mit so virluset er vil/siner eren em tziýt tzu der anderen und tzu/siner halber tziýt Und wan r geit in das/hulz siner eren so git er vine widder/die ere die er verloren hat und wirt ine vor/nenng Wan er get in das husz siner bru/dere so macht er tzorn tzullen den luden/und sine bruderē und frunden und findet/er sinen bruder kranck so stirbet er wan er get in das husz sines vater und muder/das ist gut tzu dem menschen und fin/det er des menschen vadir adir muder/kranck so stirbet er eýs adir die kranc/keit wird swerer ems under den Wan/ er geht in das husz siner kinde der ist bose/ tzu dem menschen und findet er siner son/emē kranck so stirbet er adir einer der wurdet usz dem huse gestorben und sach/willen wann er get in das siner kranc/keit das ist gut tzu dem menschen/Wan er get in das husz sines wibes/und hat er ein wip so machet er tzus/sen yne tzorn und tzweytracht und/machet etwan daz sie gescheyden wer/den von dem tode adir von anderen sach/en Wan er get in das husz/des todes/das ist gut tzu dem menschen Wan er/get in das husz sines weges das wor/de yme schaden solde er gene eynen lāg/en weg Wan er get in das husz von / sime gebode das will wol dem menschē / was er an griiffet adir dut Wan er/get in das husz siner frunde so machet er tzorne tzullen yne und sinē frunden und schaddet dem menschen Wan er get in das husz sines viendes das ist gut dem/menschen was er dut

Saturnus ist in yderman husz rrr mēde

Jupiter – fol. 178<sup>v</sup>

Der Mensch der da geborn ist in/dem tage und uren Jupiters der/wirt von der cōplerien ein sagwineus/und gewint ein suberlich antzelitze/und fleckelichtig swartz/hare swartz/auwepragen scharp augen er wirt/wyse und liep gehabt lobelichen und /unkusch.

Jupiter der planete der stet in dem sechstē/hýmel und stet in eyne yglichem husz/tzwolff mende und in yglichem huse/da er in geet da dut er an allen enden/gut an in dem huse des lebens wan er/dar in get unde worde dan dar in ein/kint geborn daz worde blint adir die/muter wirt kranck an dem gesichte/

Mars - fol. 179<sup>r</sup>- 180<sup>v</sup>

Der planete mars stet indem/funfften hýmel sin nature/ist bose und ist von der natu/ren des fures und ist von farben swartz und roit menlich und ist ein dyener der sonnen Sin teyle ist widder die sarratenen sin frunt/ist die sonne im vident ist Jupiter/er hart tzu wonüge in dem pla/neten Jupiter den widde in dem tag und den scorpion in der nachte Sin/leben ist der capricornus Sin dort/ ist der krebisz und wonet in yglich ein huse XIV tag. Der mensche der geboren wirt in/dem planeten mars der wirt e8/colericus und hart roit hare und ein/roit antzelitz lang augen und eine/lange k8ne er wirt tzornig und stark/ein dortsleger ein virreder ein logener/ein ubelteder und gewinet gern das/kalde er hat Imerzeichen an den armen/adir henden van fure adir ysen/Mars der planete ist in ydem huse/rlv tage und in wilchem huse/saturnus schadet in dem huse ist mars/gut und in welchem huse saturnus/ist gut dar in schadet mars

Sol: fol. 182<sup>v</sup> - 183<sup>v</sup>

Der in dem planeten sol geboren wirt/der wirt von der complexien sagwi/nua und coleria der hat swartz hare eine/runt antzelitz und roder farbe und wirt/edel und ein fürste obir ander lude Unde/werdent sere gelerten und priester und wilch/da priester werdent die kōment tzu wirde/keit und sterben tzu dem halben alter/Sol der planet stet xxx tag in eine/ huse und wan er ist indem huse sines/lebens so ist er dem menschen bose und fin/de er der menschen kranck/so storbe er balde/und wan er usz get so dut er dem menschen/gut wan er ist indem huse des geldes so/ist er dem menschen gut/Wan er ist indem/huse siner brudere suchet er dan etwas da/von er ere hart dartzu wirt er genōmen/Wan er ist indem husz siner vadir unde/mudir und hat er vater unde muder so/wirt under yne eins kranck Wan/er ist indem huse siner kinde und hat/er ein wip wirt sie swanger so gebe/ret sie ein dochter und hart er key wip so ist/isz dem mēschen gut Wan er get in das husz siner kranckheit so ist tzu/forchten das daz mensche mit kranck/ werde Wan er ist in dem huse siner ste/de das ist dem mēschen bose und mach/et tzorn ztullen yme und siner husfrau/wen Wan er ist

indem huse sines to/des findet er den menschen kranck so stirbet er balde uund findet er yne gesū/so dut er yme gut Wan er ist in dem huse sines weges so get das mensch/  
tzu sine alderen Wan er ist indem hu/se sines gebodes so dut Sin wyp gern/sinen willen Wan er ist in dem huse sines/finde so dut er dem mēschen vil boses/Der planete venus stet indē/dritten hymel sin nature ist/gut und gebenediet er ist/der naturen des wassers und ist treu/lichen und ist ein trosterin der sonnē/er hat tzu wonūge nahe by dem pla/neten marsden oschen am tage/und diewage in der nachte Sin lebē/sind die fisch sin dort ist die junkfrau/Sin nature stet tzu allen freulichen dingen sin frunt ist jupiter sin vigēt/ist mercurius er stet in yglichem huse/xxv tag

Venus: fol. 184<sup>r</sup> - 186<sup>r</sup>

Der Mensch der geboren wirt in dem/planeten venus der hart swartze/hare ein scharp gesicht ein runt/antzelitz tzweyerley farbe und ist widder tzu lanck noch tzu korc und hart tzu/tzungen tzu ridden da mit macht er grosz/entzorn tzullen den luden und ist doch mil/de und suszer widde und wirt mt rych und/ist unkusch und yme dut dick das heubt we. Venus der planete ist in ydem husz/xxv tag und wan er ist in dem/huse sines lebens su dut er dem/menschen viel boses und wan er ist in/dem huse siner ernen dar in dut er gut/wan er ist in dem huse siner brudere dar/n machet er mit vadir und bruder tzorn/Wan er ist indem huse sines vaders und/muder so ist er gut dem menschen Wan/er ist indem huse siner sone wirt sin frau/we swanger so gebirt sie ein dochhterlin/Wan er ist indem huse siner kranckeyt so musz sich das mensche fochten das/er nit kranck werde Wan er ist in dem/huse sines bettes so begert der mensch/allewege frauwen und claffet die tzyt/gerne mit frauwen und bit der die er/meynet tzu der er tzu nemen Wan er ist/indem hu se sines todes dar in hat ir gut Wan er ist in dem husz sines weges so will er/wāderen Wan er ist im huse sines gebodes/so dut er gerne frauwē cleider an Wan er/ist in dē huse siner frunde so machet er tzorn/Siner vige dar in machet er freden

Merkur: fol. 187<sup>v</sup>-188<sup>v</sup>

Der planete mercurius der/stet in dem zweyten h́ymel/sin nature ist bese und ist vō/dem winde und von der erden unde menlich/und ist ein schriber der sonnen Sin teil/ist tzu den romeren und den mellonen/er hat tzu wonung nahe bij venus/die tzwillig an dem tage und die/jūffrau an der nachte sin leben ist die/junffrau sin frunt ist dol sin vige/ist venus und ist in yglichem huse xxvii tag  
Der mensche der geboren wirt under/dem planeten mercurio der wirt vil ridden und gewint einen demen mart und wyde czene und wirt er gelertē/so wirt er ein lebemeister er wirt gerne/meyneydig unde ein eebrecher. Der mercurius stet xxvii tag in eý/huse Wan er ist indem huse sines/lebens so kōmet er tzu groszem alder/Wan er ist indem huse siner ere dar/in kōmet er indem alder tzu groszen/eren Wan er ist indem huse siner bruder/dar ub nusz der mensche fochten tzorn/von sinen bruderen adir alteren adir/nehesten Wan er ist indem huse siner vadir und muder so machet er tzullen/yne tzorne Wan er ist indem huse siner/kranckheit so ist zu fochten daz deme/meschen kōme kranckheit adir krieg/Wan er ist indem huse sines bettes so/machet er fruntschafft tzullen siner/muder und husfrauwen Wan er ist in/dem huse sines todes findet er den/menschen kranckso stirbet er balde/und findet er yn gesunt so dut er yme/gut Wan er ist indem huse sines/weges das der in sinne gewinnet ist/yme nit gut Wan er ist in dem huse sines gebodes so wirt er gerne eine/kint czielen Wan er ist indem huse sy/nes frundes dann machet er tzorne/tzullen sinen frunden Wan er ist in dem huse sines fyendes so dut er gut dē/menschen gut

Luna: fol. 189<sup>r</sup> - fol. 191<sup>r</sup>

Der planete luna/ist indem ersten trone/sin nature ist gut/unde ist von der naturen des wassers/und ist freulichen/und ist galant/von allen sterren des h́ymels sine/teyle stet des nachtes widder die jud/descheit er hart eine wonung nahe/by der sonnen den krebisz und mercurio Sin leben ist der widdder sind dort ist der scorio sin frunt ist jupiter/sin vige ist mars er blybet in ydē/husz zwen tag und viij stunden. Der geborn wirt indem mant wirt/unstede wunderlich und sind niemāt/untertenig und wilde sie hant runt bleich/antzelitz heszelich tzene eine dicken munt/und enge ubersichtig und schele und wer/dent gerne houer der lyp int lang. Der manet stet in iglichē huse zwen tahe und viij stunden und waz got/dar in thun will gut adir bese dit adir/leben schet daz mensche dar in ist em mēsch/kranck so rechen den mant ist er indem/virden daz husz ist sines vaders adir indem achten dasz ist sines todes so stirbet er/in der selben nacht adir die kranckheit wirt/groszer

Nun wil ich ettwas kurtz leuth vō den 7 planetē un/vō Iren angeschefften und/naturen schreiben  
 Saturnus ist der/obrist planet un//laufft durch dy 12 zaichen/In 30 Jaren und ist In ay/nem iglichen zaichē dritt/halbs Jar und hat grossen/gewallt In der wag Wenn/es ist sein erhöhung un hat/noch grossern gewallt In/dem Stainpok un In dem/Wassermā weñ es sind seine/hewser Und hat unglukch/in dem krews und in dem/lewen Diser planet ist pös/und widerwertig den natu/ren un allen lebendigē dingē/und besunder so er regiret/und gewallt hat Sovderbt/er alle lebendige ding mit/toden und mit arbait Sein/ne kinder sind brawn und habē einē dünne part Am/himmels haubt un sind am/plaichen varb Am swartz/har und hewt und wonent/gerne bey dem wasser/und in der erden Sy lachē seltē//

Und habē schruntē an dē/fussen und ain klains hertz/und ain klaine prust grosse lange dicke pain und mittel/weit agseln un ist vō na/tur ain dewo kläfftig hās/sig lügenhaftig rächig Zor/nig und hart zusinnen/Seinß aigen guts karg und/frombos gutz und fräch mit/durstige augen alls am mor/der ains ungestumen hirns/und gleich ainē mēschen d/ains pösen wollen ist un/gerne bey den lewten un tregt/gerne unsawbers pös gewāt/an und ist Swartz un wirt/pald grwa und hat nicht/lust zu weiben und hat/grosse sorg und anngst/Inwendig und hennket sich selber gerne Und nymbt sellten ain gut ennde sun/der gewoondlich erhang/en//

Jupiter stet untter Satur/no allernagst un laufft/durch dy 12 zaichē In 12/Jaren Und ist In aine iglich/en zaichē ain Jar und hat/grossem gewallt Im Schützē/und Vischen Weñ es sind sei/ne hewser In dē krews ist sein/sein erhöhūg un hat un/glükch In Tzwiling Diser/planet ist gut darumb ist/er allernagst untter Satur/no daß er Im seiner poshait/benymbt Jupiters oder Jo/vis kind ist ain gut mēsch/mit ainē gescheibte part// und schöne augen un gros/brahen Und ist ain schöner/Jüngling ain schön ange/sicht ain schlechte nasen und/ain mund der nicht zegroß/noch zeklain ist rot lebsen/Er hat gerechtikait lieb un/ist nymant schedlich und/hat frawē haymlich lieb dy/vuttern zwen tzend sind/Im praitter dann dy andern/und am tail gespältig Er hat/langs har und ist barmher/tzig und ist gewondlichen/reith und sellten arm und/dunkt sich selbers xchon und/weyse und ist schympfig/frölich und wunsam

Mars ist allernagst/untter Jupiter und/laufft durch dy 12 zaichen/in zwayn Jarn Und hat/grossen gewallt in dē Wid/und In dem Scorp Wenn/es sind seine hewser und in/dem Stainpok ist sein er/höhung und hat ungluk/In der Wag Im Stier un/In dem krews Der planet ist haisser und trukner na/tur und pöß Sein kind ist Synnreich zornig aines scharffen angesichts ainer/rotten varb und hat rote/körndl untter dem angesicht/ain lange nasen ain hohē/grossen mund und deß maysten tail offen oder gar/vasst zu pissen lang zend/und lasst nichtz untte/rothen allzeit ungestüm/und genaigt zu unfrid/ain krumpen leib vñ mag// ubel slaffen Sein haubt tut/Im gerne wye und ist un/barmherzig und begert der/mynne vil und mag doch/nicht allsinl er ist gerne sa/der leut vil sind un wirt/gewondlich nicht allt.

Sunn ist allernagst/untt Marß un ist/der mittlest planet/Wenn/sy hat untter Ir drey plane/ten und ob Ir dey gleich/alls ain künig mitten in seinē reich und durchlaufft dy 12 zaichen In ainē gan/tzen Jar und ist In iglichē//Zwischen Ain monet un hat grossen gewallt In dē/Wider weñ darInn ist Ir/erhöhung und hat noch/grossern gewallt in dem Lewen weñ er ist Ir Haws/und hat ungluk in der/Wag un In dem Wassermā/Ire kinder haben ain schon/part und angesicht Seentf/mutig Wolgesprach habē/frawen haymlich lieb nicht zegroß noch zeklain gefug/brawn sinnel augē ain schlechte nasen nicht zelang/ain roten mund sein leb/sen ain klaine hoch groß fuß und grosse pain und/ain grosse styren er ist fro/lich wolgemut und hat gerne köstlich gewant lieb/Und die Sunne ist ain pla/net bey andern planeten/unglukhaftig un boß un mit angesicht der andern// ist sy gut.

Venus ist untter der Sūnen allernagst/un durchlaufft dy 12 zaichē/gleich alls dy Sun un hat grossen gewallt In dē Stier und In der wag Weñ es sind seine hewser un In dē Visch ist seine erhöhung un/hat unglük in dē Scorpē/Seine kind sind wunsam/und haben alle Saittēspil/lieb un all sein syn sind/gericht auff dy myn un/hort sich selb gerne loben/Er wirt gerne zornig un//last gerne pald ab und ist/mild sein antlitz ist schon/un wirt offt plaich Sein/nas ist spitzig sein mund/nicht zegroß sein lebsē rot/und erhaben und hat gros7sen vleiß dis er sein lein un/sein har schon mach und/ist unkeusch es sey weib/oder man un tregt gezen/gutz gewant an.

Mercuriūß ist untter/Venus allernagst/und laufft durch dy 12/zaichen alls dy Sunne un/hat grossen gewallt In//Tzwiling weñ es ist sein/haws und in der Junkfrawē/ist sein erhöhung un hat/kaine gewallt in dem Sch/tzen und In dē Vischē Mer/curiūß ist gut bey guten/planetē un ist pös bey böse/planeten Doch ist er gut/von natur Sein kind ist/wolgespräch Maisterlich/und kumbt sich selber gerne/und fragt gerne nach gros/sen künsten und ist ain/mayster predigens d Astro/nomey der Geometrey der/Mensuken des erdrichs un/der figur des gestirns Der/spern des hymels un der/Elementen bestaidē kan/Ain disputirer und ain maister naturlicher sachē/Zawbrey und mit den künsten damit mā künf/tige ding mag findē un/ain mayster hubscher

Mon ist der indrist/planet und unß aller/nagst und laufft durch dy 12 zaichen in 27 tagen In 7 stunden und In ez/minuten und ist in aine/iglichen zaichen 2 tag un/6 stund und 38 minutē/und hat grosen gewallt/in dem wider wēn dattu/ist sein erhöhūg un hat/noch grossern gewallt/In dem krews Weñ der/ist sein haws und hat/unglukch in dem Scorp/en und In dē Stainpok//Der Mon ist uns zuge/fügt alls aller andern

pla/neten Influß Wen er uns/allernagst ist und mit/seinē lauff aller snell ist/Sein kind ist unstāt alls/der mon und beleibt selltē an amer stat und vacht vil an und bedenkt sich selb/nicht Inwendig daß er vn/stat sey und ist doch war/haft Er ist von weiser red vñ/kalter natur vñ leithlich/und oft ungesund und/umb klam ding zornig/und ungemut und wird/selltē 60 Jar allt un gern/ ain kauffmā oder schefmā/oder ain potschaftfürer In/verre land Ain aug ist Im grosser din daß ander und/hat oft an dem angesicht/ain mayl oder ain za-ichē/Er wirt pals graw und/hat klains glukch

Das//sey also gesagt gar kurz/lich von der natur un aigē/scheften der 7 planetē und/von Iren kinden Merkt/daß der mensch haist des plane/ten kind der da geboren oder/enpfangē wird In seiner mu/ter leib zu der tzeit so der selb/planet grossen gewalt hat/Oder so er von Orient aufstet Und wiewol der plane/ten vil sind un all gewalltig/sind un vō Orient aufstet/Jedoch so wird das kind ge/nannt vō dem planetē der/zu derselben zeit so das kind/empfangē oder geborē wird/der gewalltigste ist mit/seinē regiren un einflies/sen Und geyt Im e aigen/scheft nach seiner natur/Es/geschicht aber selltē daß ain/planet allē gwallt hab un/her-schaft Und darub so geit/er Im seiner eigenschafft//allsint und er mag Dy/andern planetē geben Im/din auch mer eigenschaft/darnach alls sy ain kraft/haben Und darub so hat/ain mensch nicht allain ain planetē aigēschafft Sunder zwayer etlicher dreyer et/licher allersambt vō iglichē/planetē etwas lützel oder vil Doch so haist der mēsch/deß planeten kind vō dem/er allermaist eigenscheft/hat also hat dise auslegung ain ennde

#### Planetentexte – Das Passauer Kalendar 2° Ms. astron (1445)<sup>1224</sup>

##### Montag

Ich pins der mon kalt vnd nazz  
Meine chint sint gern trag und lazz  
Lauffer gauckler vischer vnd marner  
Varent schuler vogler mulner vnd pader

##### Der Mittwoch

Mercurius der hatt synnreich syt  
Juristen tichter goltsmit  
Stainmetzen moler vnd pildsnitzer  
Orgelmacher schreiber vnd studirær

##### Freytag

Venus die lert liebleich synn  
Die allzeit reden von der myzn  
Sie tanczen vnd chunnen saytten spil  
Vnd leben frölich wie man will

##### Sünntag

Der sunnenn chint sint ringer  
Stack lewt stainwerffer vnd schirmer  
Vor mittertag sy got dyenent vil  
Darnach sy leben wie man will

##### Eritag

Mars ich haissz vnd lern criegem  
Prennen morden vnd liegen  
Die fran vnd pfaffen schenden  
Vnd kain gut dinck volenden

##### Der pfincztag

Richter sniczet und studirær  
Decretisten Jæger und Hofirær  
Die zu disen dingen genaigt sint  
Die sint alle Jupiters chint

##### Sumpstag

Saturnus durr vnd kalt  
Diebisch geyttig vngestalt  
Pawrn spiler mörder vngetrew  
Got swerer gar on alle rew

---

<sup>1224</sup> Texte nach Mueller 2009, S. 357f.

## Planetentexte – Tübinger Hausbuch Md2 (drittes Viertel 15. Jahrhundert)

fol. 266 va:

Saturnus ist der oberste planete vnd leufft durch die 12 zeichen jn 30 jaren iij jare  
vnd hat er grossen gewalt jn der woge...

Syn kynder sint brüne vnd hant eynen dynnen bart

fol. 267 va:

Jupiter stet vnder saturno aller nest vnd lauffet durch die 12 zeichen In 12 jaren vnd  
ist jn iglichem zeichen eyn jare vnd hat er grossen gewalt jm schutzen...

JVpeters kint ist eyn gut mensch mit eynem runden bart

fol. 268va:

MArs stet aller nest nach Jupiter vnd durchleufft die 12 zeichen jn zweyn jaren vnd  
ist jn eynem iglichen zeichen 2 monet vnd hat grossen gewalt jn dem wieder...

Syn kynt ist synne=rich zornig eyns scharffen angesicht eyner brunen farben oder  
eyner roten

fol. 269va:

SOL die sonne ist aller neste vnder mars vnd durch leuffet die 12 zeichen yn eym jare  
vnd ist yn eym iglichen zeichen eyn manet

DEr sonnen kynt hat eyn breit schon antlitz vnd ist □ enfftmutiger vnd guter synne vnd  
vngeler=nig wolgespreche schoner rede wise...

[Text der Venus fehlt]

fol. 270va:

MErcurius ist vn=der venus aller neste vnd hat grossen gewalt jn dem zwy=linge

fol. 271va:

LVna der mone ist der nyderste planete vnd vns aller neste vnd leufft durch die 12  
zeichen yn 27 tagen vnd ist yn eym iglichen zeichen 2 tage 6 stunden 38 mynuten vnd  
hat grossen gewalt jn dem wieder

Myn kint ist vnstede als der mone vnd blibet selten an eyner stat vnd fahet vil an Er  
ist lughenfftig wiser rede kalter nature

## Kapitel 7: Gesellschaftliche Nobilitierung: Das Mittelalterliche Hausbuch Mittelalterliches Hausbuch (vor 1475 bis ca. 1482)

### Saturn fol. 10<sup>v</sup>

Saturnus pin Ich genannt  
Der hochst planet wol bekannt  
Naturlich pin ich truckenn und kalt  
Mit meinen wercken manigfalt  
So ich In meinen hewsern stan  
Dem stainpock vnd dem wasserna]  
Den thun ich schaden In der welt  
Beide In wasser vnd in velt  
Mein erhohung in der wage ist

Mein kint sein sich<sup>1225</sup>, pleich, durr und kalt  
Graw treg poß neydig trawrich vnd alt  
Dip geitig gafangen lame vnd vngestalt  
Tiff augen ir hawtt ist hartt und wenig part  
Grosse lebcz<sup>1226</sup> vngeschaffen gemantt<sup>1227</sup>  
Wuste thyr sint in wol bekannt  
Das erttrich sie durchgraben gern  
Velt pawens sie auch nicht entpern  
Vnd wie man in noyt und arbeit sol leben

---

<sup>1225</sup> siech, krank

<sup>1226</sup> Lefzen

<sup>1227</sup> mit Mähne versehen, behaart

Im wider valle ich zu der frist  
Und mag die zwelff zeichen  
In dreissig jaren durch reichen

Jupiter, fol. 11<sup>v</sup>

Jypiter ich sol nennen mich  
Der annder planet do genntzlich  
Warm vnd feucht pin ich gare  
In meiner natur nemet ware  
Zwey zeichen seint die hevsser mein  
Der visch der schutz mit guldem schein  
So man mich dar Inne ersycht  
Nymant schaden dauon geschicht  
Im krebs werde ich erhoht sere  
Im steinpock thun ich die widerkehre  
Mein vmblauff durch die zwelff zeichen ist  
Im zwelfften iare zu aller frist

Mars – fol. 12<sup>v</sup>

Ares der dritt Planet und stern  
Pin ich geheissen und tzon gern  
Heiß und trucken pin ich vil  
Mit meiner crafft mere denn ich wil  
Zwey zeichen sein mein hewser schein  
Der wider und der scorpion  
krig wut vnd widerwertige pein  
So ich mit crafft dorInne werde sein  
Mein erhohung In dem steinpok ist  
Im krebs verliß ich crafft vnd list  
Die zwelff zeichen ich durch vare  
Intzweien iaren ganntz vnd gare

Sol – fol 13<sup>v</sup>

Die Sun man mich heissen sol  
Der mittelst planet pin ich wol  
Warm vnd trucken kann ich sein  
Natürlich ganntz mit einem schein  
Der lew hat meins hauß kreiß  
DarInn pin ich vast heiß  
Doch ist saturnus steglich  
Mit seiner kelt wider mich  
Erhohe wird ich in dem wider  
In der maget falle ich herwider  
In dreyhundert vnd funffundsechtzig tagen  
Mag ich mich durch die zeichen tragen

Venus – 14<sup>v</sup>

Venus der funfft planet fein  
Heyß ich vnd pin der mynne schein  
Feucht vnd kalt pin ich mit crafft  
Natürlich dick mit meisterschaft

Das ist Saturnus kint gegeben  
Die annders ir natur han  
Allein von Saturno sol man das verstan

Zuchtig tugendhafftig vnd schlecht<sup>1228</sup>  
Weiß fridlich itig und gerecht  
Glucksalig wol gekleit vnd adenlich  
Schon furnemig vnd kunstenreich  
Ein hubsch rosenlich angesicht  
Als ob es zu lachen were gericht  
Pfert falken und federspil  
Iagen mit hunden treiben sie vil  
Richter schisser und studirer  
Legisten decretisten vnd hofirer  
In disen dingen geneyget sint  
Di do sint ganntz Jupiters kint

Alle mein geporn kint  
Zornig mager geheling<sup>1229</sup>  
Hitzig krigisch vnd mißhelig  
Selen rauben vnd ligen dick  
Zornen morden vnd allezeit triegen  
Stechen stahen in engsten kriegem  
Ir anlutz ist prawn rau vnd spitz  
Ein scharpf gesicht mit poser witz  
Clein zene und ein clainen part  
Ir leip ist lannck uvd ir hautthartt  
Und was mit fewer sol geschehen  
Das müssen mein kinder versehen

Ich pin glücklich edel und fein  
Also sint auch die kinder mein  
Gele weißgemengt schon angesicht  
Wolgebartt<sup>1230</sup> weiß clein hare geflicht  
Ein feisten leip mit scharpffen hirn  
Mittel augen in grosse stirn  
Seitenspil vnd singen von mund  
Wol esßen und grosser herren kunt  
Der mittemtag diene sie got vil  
Dr nach leben sie wie man will  
Steinstossen schirmen [fechten] ringen  
In gewalt sie gluckes vill gewynnen

Was kinder vntter mir geporen werden  
Die sint frolich hie auff erden  
Ein zeit arm die ander zeit reich

<sup>1228</sup> schlecht = schlicht, einfach

<sup>1229</sup> von mhd: gēch = schnell, ungestüm

<sup>1230</sup> bärtig



Zwey hewser seint mir vnttertän  
 Der stir die wage dor inne ich han  
 Frolich leben vnd lustes vil  
 So mars mit mir nit krigen will  
 In dem visch erhohe ich mich  
 In der magt falle ich sicherlich  
 In enem iare vnd in einem tage  
 Lauff ich durch die zeichen iagen

#### Merkur – 15<sup>v</sup>

Mercurius der sechst planet tzart  
 Pin ich vnd mach wint wehen hartt  
 Warm pin ich pey eiem warmen stern  
 Vnd kalt pey dem kalten gern  
 Der zwilling vnd die maget fein  
 Sint geheissen die hewser mein  
 Dar ein geen ich gar tugentleich  
 So iupiter nit ennret mich  
 Mein erhogung ist in der maget  
 In dem visch wird ich vertzaget  
 Duch die zeichen ich lauffen iagen  
 In dreyhundert und vier vnd dreissig tagen<sup>1232</sup>

#### Luna – 16<sup>v</sup>

Lvna der monat der letzt planet naß  
 Heiß ich vnd wurck dingk die sein laß  
 Kalt vnd feucht mein wurckung ist  
 Natürlich vnstet zu aller frist  
 Der krebs mein haws besesseb hat  
 So mein figur dor Inne stat  
 Vnd iupiter mich schawet an  
 Kain ubels ich gewurcken kann  
 Erhohet werde ich in dem stir  
 Im scorp valle ich nider schir  
 Die zwelff zeichen ich durchgang  
 In sibendtzwenzig tagen lang

In mittelkeit<sup>1231</sup> ist in nymant gleich  
 Harpffen lauten singen alle seytenspiel  
 Horen sie gern vnd kunnen sein vil  
 Orgeln pfeiffen vnd posauen  
 Tanntzen helsen kussen vnd rawmen  
 Ir leip ist schon ein hubschen munt  
 Augprawen gefug ir anlutz rund  
 Unkeusch vnd der mynne pflegen  
 Sein venus kint allwegen

Getrewe behennt ich gern leren  
 Wol getziret vnd dar zu weise  
 Frembde kunst subtil mit preisex  
 Ir angesicht ist rait vol vnd plaich  
 Der leib weiß die gelder waich  
 Sie sint wol gelert vnd gut schreiber  
 Goltmit maler und pildsneider  
 Orgeln machen vnd orglocken fein  
 Zu manicher hannt sie listig sein  
 Ir freunt in wenig hulff sint  
 Arbeitsam sein Mercurus kint

Der sterne wurcken geet durch mich  
 Ich pin vnstet vnd wunderlich  
 Mein kint man kaum getzeemen kann  
 Nymant sein sie gerne vnttertane  
 Ir anntlutz ist plaich und runt  
 Brawn grausam zene ein dicken munt  
 Vbersichtig schele einen engen gannck  
 Gern hoffertig treg der leib ist nit lanck  
 Leuffer gauckler fischer marnen  
 Farn shuler vogler maler pader  
 Vnd was mit wasser sich ernert  
 Dem ist des monats schein beschert

<sup>1231</sup> eigentlich miltikaitt = Mildtätigkeit

<sup>1232</sup> Falsche Angabe, richtig wären wären 88 – hierbei handelt es sich sicher um einen Fehler in der Abschrift.

**Kapitel 8: Höfische Selbststilisierung und Demonstration von Macht**  
**Texte der Kupferstiche des Baccio Baldini (zugeschr.), Florenz 1464<sup>1233</sup>**

Saturn

SATVRNO E PIANETA MASCVLINO POSTO  
 NESETTIMO CIELO FREDDO ESECHO MA  
 ACCIDE / TALMENTE VMIDO DINATVRA  
 DITERRA MANICONICO DI NATVRA (Aus-  
 streichung) DI PIONBO OSCVR / O AMA VE-  
 STE NERE EETENACE RELIGIOSO DILET-  
 TASI DELLA AGRITVLTVRA HA DEME-  
 TALLI / APIOBO DEGLIOMORI LAMANICO-  
 NIA DILETTASI DELLA AGRITVLTVRA DE-  
 LETA LAVECHI / ESA DETENPI LAVTONO  
 (Ausstreichung) ELSV DI ESABATO CHOLORA  
 PRIMA 8 ET 15 ET 22 LANOTT / E DEMER-  
 COLEDI EAMICO MARTE ENIMICO ISOLE  
 A DVA ABITATIONE ILDI CAPICORNO  
 LANO / TTE AQVARIO LASVA VITA  
 OVERO EXALTIONE LIBRA MORTE OVERO  
 HMILITATIONE SVA E / ARIETE VA E 12  
 SEGNI IN 30 ANNI EVNPOPIV EQVAL  
 POCO NONSITIEN CVRA COMIN (Ausstrei-  
 chung) CIAN / DO DACAPRICORNO IND-  
 VANNI EMESO OVRO IN 30 LVNARI VA  
 VNSEGNO INVMESE E VA / VNGRADO IN-  
 VNDI VA OVA MINVTI INVNORA E 2 SE-  
 CONDI E POI RITORNA ASV/O PRINCIPIO.

Saturn ist ein männlicher Planet mit Platz in der siebten Sphäre, kalt und trocken, aber träge, gelegentlich feucht. Seine Natur ist die Erde. Er ist von Natur aus melancholisch [...], des dunklen Bleis. Er liebt schwarze Kleidung, ist ausdauernd, fromm, erfreut sich am Ackerbau. Von den Metallen wird ihm das Blei zuordnet, von den Körpersäften die Melancholie. Er erfreut sich am Ackerbau, dem Alter und ist dem Herbst zugetan [...]. Und sein Tag ist der Samstag mit der ersten, der achten, der fünfzehnten und der zweiundzwanzigsten Stunde, seine Nacht ist des Mittwochs. Sein Freund ist der Mars, sein Feind ist die Sonne. Tagsüber wohnt er im Steinbock, während der Nacht im Wassermann. Sein Leben oder seine Erhöhung liegt in der Waage, sein Tod oder sein Niedergang liegt im Widder. Er zieht durch die zwölf Zeichen in etwas mehr als 30 Jahren, beginnend beim Steinbock. Er durchläuft ein Zeichen in zweieinhalb Jahren oder dreißig Monddurchgängen und durchläuft ein Grad in einem Monat, [...] Minuten an einem Tag, fünf Sekunden in einer Stunde. Dann kehrt er zu seinem Ausgangspunkt zurück.

Jupiter

GIOVE E PIANETA MASCVLINO POSTO  
 NELSESTO CIELO CALDO EVMIDO TENPE-  
 RATO / DINATVRA DARIA DOLCIE SANG-  
 VIGNO SPERANTE ALLENGNO LIBERALE  
 ELOQUENTE AM / A BELLE VESTE ROSSO  
 EBELLO DIFACCIA EGVARDA ALLA TEPPA  
 HA DEMETALLI LOSTA / GNO ELSOLE DI  
 EGIOVE CONLORA PRIMA 8 15 ET 22 LASVA  
 NOTTE DELVNEDI SVAAM / ICA E  
 LALVNA NIMICO MARTE HA DVA HABILI-  
 TAZIONE SAGITARIO ELDI PISCE DINOT /  
 TE LASVA VITA OVERO EXALTATIONE  
 ECANCER SVA MORTE OVERO HVMILITA-  
 ZIONE / E CAPICORNO VA E 12 SEGNI IN  
 12 ANNI COMINCIANDO DA SAGITARIO  
 INVNO / VA VNSEGNO INVMESE DVA  
 GRADI EMESO IN 12 DI VNGRADO INVNDI 5  
 MINV / TI INVNA HORA 12 SECONDI  
 EMESO

Jupiter ist ein männlicher Planet. Sein Platz ist im sechsten Himmel, er ist warm und feucht, von Natur aus gemäßigt. Er ist von süßem, sangunischem Wesen, hoffnungsvoll, fröhlich, freigiebig und redewand. Er liebt schöne, rote Kleidung, hat ein schönes Gesicht und schaut auf die Erde. Von den Metallen gehört ihm das Zinn. Die Sonne des<sup>1234</sup> Donnerstag mit der ersten Stunde, der achten, der fünfzehnten und der zweiundzwanzigsten. Seine Nacht ist Montagnacht, sein Freund ist Luna, sein Feind ist Mars. Er hat zwei Häuser: den Schützen am Tag und die Fische in der Nacht. Sein Leben oder seine Erhöhung ist im Krebs, sein Tod oder seine Erniedrigung im Steinbock. Er durchquert die zwölf Zeichen in zwölf Jahren, beginnend mit dem Schützen. In einem [Jahr] geht er durch ein Zeichen, für zweieinhalb Grad braucht er einen Monat, für einen Grad zwölf Tage, für 5 [Bogen-] Minuten einen Tag und für 12 ½ [Bogen-] Sekunden eine Stunde.

<sup>1233</sup> Orthografische Fehler, fälschliche Zusammenschreibungen sowie Auslassungen wurden in der Transkription übernommen und jeweils gekennzeichnet.

<sup>1234</sup> Eigentlich müsste hier stehen: „*Sein Tag ist...*“

## Mars

MARTE E SEGNO MASCVLINO POSTO NEL QUINTO CIELO MOLTO CALDO FOCOSO FA QVESTE P / ROPRIETA DAMARE MILITIA BAT TAGLIE ET VCCISIONI MALIGNO DISORDINATO DEMETALLI HAIL / FERRO DEGLI OMORI LA COLLERA DETEMPI LA STATE ELDI SVO E ILMARTEDI COLLA PRIMA HORA 8 / 15 ET 22 ELASVA NOTTE EILSABATO ELSVO AMICO E ILSOL EL NIMICO GIOVE A DVE Ab / ITATIONI ELDI LARIETE E LANOTTE LOSCORPIONE LAVITA OVERO ESATAZIONE SVA E / CARRICORNO LASVA MORTE OVERO [Ausstreichung] HVMILIAZIONE I IL CANCRO ET VA / E 12 SENGNI IN 18 [Ausstreichung] MESI COMINCANDO NELLO SCORPIONE IN NV / MESE EMEZO GIOE 45 DI IMSENGNO PO 40 MINVTI PERDI ET PERORA VN / MINVTO ET 4 SECONDI.

Mars ist ein männliches Zeichen. Sein Platz ist im fünften Himmel. Er ist sehr heiß, feurig und hat die Eigenschaft, das Militär, Feldzüge und das Töten zu lieben. Er ist böse und gesetzlos. Von den Metallen hat er das Eisen, von den Temperamenten das cholerische, von den Jahreszeiten den Sommer und sein Tag ist der Dienstag mit der ersten Stunde, der achten, der fünfzehnten und der zweiundzwanzigsten. Und seine Nacht ist am Samstag. Sein Freund ist die Sonne, sein Feind Jupiter. Er hat zwei Häuser: am Tag den Widder, bei Nacht den Skorpion. Seine Erhöhung ist im Steinbock, sein Tod und seine Erniedrigung im Krebs. Und durchläuft die 12 Zeichen in achtzehn Monaten, beginnend im Skorpion. In jedem Zeichen ist er anderthalb Monate, also 45 Tage. Pro Tag läuft er 40 [Bogen-]Minuten und pro Stunde eine [Bogen-] Minute und 4 Sekunden.<sup>1235</sup>

## Sol

SOLE E PIANETA MASCVLINO POSTO NEL QUARTO CIELO CALDO ESF HO INFOCATO CHO / LERICO DICOLORE DORO CVPIDO DIREGNARE DISIDEROSO DORO AMA LANETESA IILPARLARE E / GRAVE MAGNIFICO PIENO DICARNE DIBELLA FACCIA DEMETALLI ALOROEDISVO E LADOMENICHA C / ON LA PRIMA HORA 8 15 ET 22 LA SVA NOTTE E QVELLA DELGIOVEDI SVO AMICO E MARTE / NIMICO SATVRNO HAVNA HABITAZIONE EQVESTO E ILIONE SVA VITA OVERO ESALTAT / NE E ARIETE MORTE OVERO HVMILIATIONE E LIBRA VA E 12 SEGNI INVNO / ANNO COMINCIANDO DARIETE INVNO MESE ET VA VNSEGNIO INVNO DI / VNGRADO ET IN VNA HORA VA 2 MINVTI ET 30 SECONDI

Sol ist ein männlicher Planet mit Platz im vierten Himmel. Er ist warm, feurig, cholerisch, goldfarben, ist begierig zu regieren, begehrt Gold und liebt es zu reden. Er ist gewichtig, prächtig, fleischig und hat ein schönes Gesicht. Von den Metallen wird ihm das Gold zugeordnet und der Sonntag mit der ersten 8., 15. und 22. Stunde. Seine Nacht ist die des Donnerstag. Sein Freund ist Mars, sein Feind Saturn. Er hat ein Haus, und das ist im Löwen. Sein Leben oder seine Erhöhung ist im Widder, sein Tod oder Fall ist in der Waage. Er durchläuft die zwölf Zeichen in einem Jahr, beginnend im Widder. Er durchläuft ein Zeichen in einem Monat, ein Grad an einem Tag und 2 [Bogen-]Minuten und 30 [Bogen-]Sekunden pro Stunde.

## Venus

VENERE ESEGNO FEMENINO POSTO NELTERZO CIELO EFREDDO EVMIDA TENPERATA LAQV / ALE AQVESTE PROPIETA AMA BELLI VESTIMENTI ORNATI DORO EDARGENTO ECHANZONE EG / AVDII EGVCHI ET LASCIVA EA DOLCE PARLARE EBELLA NEGLIOCHI ENELLA FRONTE EDI CORPO LEGGI / ERI PIENA DI CARNE EDIMEZANA STVRA DA ATVTIOPERE CIRCA ALLA BELLEZZA ET SOTTOP / OSTO ALLEI LOTTONE ELSVO DI EVENERDI ELA PRIMA HORA 8 15 ET 22

Venus ist ein weibliches Zeichen mit Platz im dritten Himmel. Sie ist kalt und feucht, temperiert. Die selbige hat diese Eigenschaften: Sie liebt schöne Kleidung, Zierrat aus Gold und Silber und Gesang und Freuden und Spiele und die Laszivität und süße Reden. Sie hat schöne Augen und ein schönes Gesicht und einen schönen Körper, der etwas fleischig und von mittlerer Größe ist. Bei allen Dingen sucht sie das Schöne und unterwirft sich der Kuppelei. Und ihr Tag ist der Freitag und die erste, achte, 15. und 22. Stunde. Und ihre Nacht ist der Dienstag. Ihr Freund ist Jupiter und ihr Feind ist

---

<sup>1235</sup> Anm.: Innerhalb der Klammern befinden sich im Originaltext durchgestrichene Textfragmente. Zweimal hat sich der Kupferstecher verschrieben. Statt „HUMILITAZIONE“ begann er mit „ESATA (ZIONE) und anstelle von MESI schrieb er zunächst MINVTI

ELANOTTE SVA E MARTEDI ELSVO AMICO  
EGIOVE EL NIMICO MERCVRIO ET A DVA  
ABITAZIONI ELTORO D / IGORNO E LIBRA  
DINO T TE EPERCHONSIGLIERE ELSOLE  
ELAVITA SVA ESALTATIONE / E IL PESCE  
ELA MORTE EVMILIAZIONE EVIRGO EVA  
IN 10 MESI 12 SEGNI INCOMIN / CAND DA  
LIBRA EIN 25 GIORNI VA VNSENGNO EIN-  
VMGIORNO VA VNO GRADO / E 12 MINVTI  
E NVNA ORA 30 MINVTI

### Merkur

MERCVRIO E PIANETO MASCHVLINO PO-  
STO NELSECONDO CIELO ET SECHO MA  
PERCHE LA / SVA SICITA EMOLTO PASSIVA  
LVI EFREDO CONQVEGLI SENGNI CH  
SONO FREDDI EVMIDO COG / LIVMIDI E  
LOQVENTE INGEGNIOSO AMA LESCIE-  
NIE MATEMATICA ESTVDIA NELLE DIVI /  
NAZIONE A IL CORPO GRACILE COE  
SCHIETTO ELIBRI SO TTILI ISTATVRA  
CHONPIVTA DE / METALLI ALARGIENTO  
VIVO ELDI SVO E MERCOLEDI COLLA  
PRIMA ORA 8 15 E 22 / LA NOTTE SVA E  
DELDI DELLA DOMENICHA A PERAMICO  
ILSOLE PER NIMICO AVENE / RE LASVA  
VITAOVERO ESALTATIONE EVIRGO LASV  
MORTE OVERO NVMILIAZIONE / E PISCE  
/ HA HABITAZIONE GEMNI DI DI VIRGI  
DINOTTE VA E 12 SENGNI IN 38 /DI CO-  
MINCIANDO DA VIRGO IN 20 DI E 1 2 ORE  
VA VN SENGNO

### Luna

LALVNA E PIANETA FEMININO POSTO NE-  
PRIMO CIELO FREDA HE VMIDA ET FLEG-  
MATICHA M / EZANA TRALMONDO SVPE-  
RIORE ET LOINFERIORE AMA LAGEOME-  
TRIA ET CIO CHEAESSA / SA PARTIENE DI  
FACCIA TONDA DISTVRA MEZANA ME-  
TALLI LARGIENTO DELLE CHONP /  
MPLESSIONI LAFREA DETENPI ELVERNO  
DEGLIELEMENTI LAQVA ELDI SVO EILVE-  
NERDI CH / ON LAHORA PRIMA 8 15 E 22 E  
LASVA NOTTE EQVELLA DELVENERDI  
AMICO SVO E GIOVE IN / IMICO MARTE A  
VNA SOLA ABITAZIONE ELCHANCHRO  
PRESSO ASOLE E ME [TA durchgestr.] RCHVRIO  
LAESAL / TAZIONE SUA EILTAVRO LA-  
MORTE OVERO UMILIAZIONE E SCORPIO  
VA IN 12 SENGNI IN 28 DI COMICIANDO /  
DAL CHANCRO IN 2 DI E 1/3 VA VN SENG-  
NIO 13 GRADI PERDI 35 MINVUTI 56

Merkur. Und sie hat zwei Häuser: den Stier am Tag und die Waage in der Nacht. Und weil sie Ratgeberin der Sonne ist, ist ihr Leben oder ihre Erhöhung in den Fischen und der Tod und Fall in der Jungfrau. Und durchwandert die 12 Zeichen in 10 Monaten, beginnend mit der Waage, und durchwandert ein Zeichen in 25 Tagen und läuft pro Tag einen Grad und 12 [Bogen-]Minuten und pro Stunde 30 [Bogen-]Minuten.

Merkur ist ein maskuliner Planet mit Platz im zweiten Himmel und trocken. Aber weil seine Trockenheit sehr passiv ist, ist er kalt in den Zeichen, die kalt sind und feucht in den feuchten Zeichen. Er ist redegewandt und einfallsreich, er liebt die Wissenschaften wie Mathematik, er übt sich in den Wahrsagekünsten, sein Körper ist von graziler, aber drahtiger Statur. Von den Metallen wird ihm das Quecksilber zugeordnet. Sein Tag ist der Mittwoch mit der ersten, 8., 15. und 22. Stunde. Seine Nacht ist am Donnerstag. Er hat die Sonne zum Freund und Venus zum Feind. Sein Leben oder seine Erhöhung ist in der Jungfrau, sein Tod oder sein Fall in den Fischen. Sein Taghaus ist den Zwillingen, sein Nachthaus in der Jungfrau. In 38 Tagen<sup>1236</sup> geht er durch die 12 Zeichen, beginnend in der Jungfrau. In 20 Tagen und 12 Stunden durchläuft er ein Zeichen.

Luna ist ein weiblicher Planet mit Platz im ersten Himmel, kalt und feucht und phlegmatisch, Mittlerin zwischen der himmlischen und der irdischen Welt. Sie liebt die Geometrie und das, was sie umgibt, hat ein rundes Gesicht. Von den Metallen wird ihr das Silber zugeordnet von den Komplexionen das Phlegma, von den Jahreszeiten der Winter, von den Elementen das Wasser. Ihr Tag ist der Freitag mit der ersten, 8., 15. und 22. Stunde. Und ihre Nacht ist die vom Freitag. Ihr Freund ist Jupiter, ihr Feind der Mars. Sie hat ein einziges Haus im Krebs nahe Sonne und Merkur. Ihre Erhöhung ist im Stier, ihr Tod oder Fall im Skorpion. Sie durchläuft die 12 Zeichen in 28 Tagen, beginnend im Krebs. In 2 1/3 Tagen durchläuft sie ein Zeichen, 13 Grad pro Tag, 35 [Bogen-] Minuten und 56 [Bogen-] Sekunden pro Stunde und in 28 Tagen durchläuft sie 12 Zeichen. Voll und ganz<sup>1237</sup> fehlen noch 8 Grad, 26 [Bogen-]Minuten und 20 [Bogen-

<sup>1236</sup> Diese Angabe ist sicher durch ein Versehen beim Stechen entstanden, tatsächlich dauert der Umlauf 88 Tage.

<sup>1237</sup> für einen vollständigen Umlauf.

SECONDI PERORA EIN 58 DI ADISCOR / SI  
E [;20' *ausgestrichen*] 12 SENGNI CHONPVTA-  
MENTE EPIU 8 GRADI E 26 MINUTI E 20 SE-  
CHONDI [;P' *durchgestrichen*] QUESTO SIDI-  
MOSRA / CHE PARTENDOSI LALVNA DA-  
SOLE E TORNANDO AL LOPASSA PER 8  
MINVTI E 14 SECHONDI IN 2 / DI E 13 ORE  
E QUESTO SECONDO EMOVIMENTO DI  
MESO

/Sekunden. Das demonstriert, dass der Mond, um  
sich um 8 [Bogen-]Minuten und 14 [Bogen-]von  
der Sonne zu entfernen und zu ihr zurückzukehren,  
2 Tage und 13 Stunden Sekunden benötigt. Und  
das ist seine zweite Bewegung innerhalb des Mo-  
nats.

### Giovanni Villani: Nuova Cronica. Hrsg. von Giovanni Porta, 3 Bde. Parma 1991, Buch 2

V - Come in Firenze fu fatto il tempio di Marti, il quale oggi si chiama il Duomo di Santo Giovanni [...] cittadini di quella, essendo in buono stato, ordinario di fare nella detta cittade uno tempio maraviglioso all'onore dello Iddio Marte, per la vittoria che' Romani avieno avuta della città di Fiesole, [...] E feciono venire marmi bianchi e neri, e colonne di più parti di lungi per mare, e poi per Arno; feciono condurre e macigni e colonne da Fiesole, e fondaro e edificaro il detto tempio nel luogo che si chiamava Camarti anticamente, e dove i Fiesolani faceano loro mercato. Molto nobile e bello il feciono a otto facce, e quello fatto con grande diligenza, il consecraro allo Iddio Marti, il quale era Idio di Romani, e feciollo figurare innintaglio di marmo in forma d'uno cavaliere armato a cavallo; il puosono sopra una colonna di marmo in mezzo di quello tempio, e quello tennero con grande reverenza e adoraro per loro Idio mentre che fu il paganesimo in Firenze. E troviamo che il detto tempio fu cominciato al tempo che regnava Ottaviano Augusto, e che fu edificato sotto ascendente di sì fatta costellazione, che non verrà meno quasi in eterno: e così si truova scritto in certa parte, e intagliato nello spazzo del detto tempio.

XXIII- Come la fede cristiana fu prima nella città di Firenze

Nel tempo che 'l detto grande Gostantino si fece Cristiano, e diede signoria e libertà a la Chiesa, e santo Silvestro papa regnò nel papato palese in Roma, si sparse per Toscana e per tutta Italia, e poi per tutto il mondo la vera fede e credenza di Gesù Cristo. E nella nostra città di Firenze si cominciò a coltivare la verace fede, e abbattere il paganesimo al tempo di... che ne fu vescovo di Firenze, fatto per Silvestro papa; e del bello e nobile tempio de' Fiorentini, ond'è fatta menzione adietro, i Fiorentini levaro il loro idolo, il quale appellavano lo Idio Marti, e puosollo in su un'alta torre presso al fiume d'Arno, e nol vollono rompere né spezzare, però che per loro antiche memorie trovavano che il detto idolo di Marti era consagrato sotto ascendente di tale pianeta, che come fosse rotto o commosso in vile luogo, la città avrebbe pericolo e danno, e grande mutazione. [...]

### Venus-Anrufung im *Picatrix*

Salvet te Deus, o Venus, que es domina et fortuna,  
et es frigida et humida, et in tuis effectibus et com-  
plexione equalis, munda et formosa et boni odoris,  
pulchra et ornata. Tu es domina ornamentorum,  
auri et argenti; tu diligis amorem, gaudia, ornamenta  
et ioculationes, mundicam, cantilenas et instru-  
menta que ore et cordis cantatus et cantus punctis  
et organis musiciscantatos, ludos et solacia, requiem  
et amorem. Et in tuis effectibus consistis equalis.  
Tu diligis vina, requies, gaudia, cum mulieribus  
iacere, que quidem tui naturales effectus consistent.  
Ego te invoco cunctis tuis nominibus [...].<sup>1238</sup>

Grüße Dich Venus. Du bist Herrscherin und  
Glücksgöttin und bist kalt und feucht und in Verar-  
beitung und Proportion gleichmäßig, rein und  
schön und gut riechend, hübsch und geschmückt.  
Du bist die mit Gold und Silber geschmückte Her-  
rin. Du liebst die Liebe, die Freuden, Zierrat, Ver-  
gnügungen, Besitz, das Singen und die Blas- und  
Saiteninstrumente, Lieder, die von der Flöte oder  
anderen Musikinstrumenten begleitet werden, Spiele  
und Beschäftigungen, die Erholung und die Liebe.  
Und in deinen Effekten bleibst du immer gleich.  
Du bist es, die dazu verführt, Wein, Trägheit oder  
Freuden zu lieben und Beziehungen zu Frauen zu  
haben. Darin bestehen deine natürlichen Auswir-  
kungen. Ich rufe dich an mit all deinen Namen [...]

<sup>1238</sup> Pingree 1986, S. 130f.

**Lorenzo de'Medici: Canti carnevaleschi. VIII.: Canzona de'sette pianeti**

Sette pianeti siam, che l'alte sede  
lasciam per far del cielo in terra fede.

Da noi son tutti i beni e tutti i mali,  
quel che v'affligge miseri, e vi giova;  
5ciò ch'agli uomini avviene, agli animali  
e piante e pietre, convien da noi muova:  
sforziam chi tenta contro a noi far pruova;  
conduciam dolcemente chi ci crede.

Maninconici, miseri e sottili;  
ricchi, onorati, buon' prelati e gravi;  
subiti, impazienti, fèr', virili;  
pomposi re, musici illustri, e savi;  
astuti parlator', bugiardi e pravi;  
ogni vil opra alfin da noi procede.

Orsù! seguiam questa stella benigna,  
o donne vaghe, o giovinetti adorni:  
tutti vi chiama la bella Ciprigna  
a spender lietamente i vostri giorni,  
senz'aspettar che 'l dolce tempo torni,  
ché, come fugge un tratto, mai non riede.

Venere graziosa, chiara e bella  
muove nel core amore e gentilezza:  
chi tocca il foco della dolce stella,  
convien sempre arda dell'altrui bellezza:  
fère, uccelli e pesci hanno dolcezza:  
per questa il mondo rinnovar si vede.

Il dolce tempo ancor tutti c'invita  
lasciare i pensier' tristi e' van' dolori:  
mentre che dura questa brieve vita,  
ciascun s'allegri, ciascun s'innamori.  
Contentisi chi può: ricchezze e onori  
per chi non si contenta, invan si chiede.

**Kapitel 9: Politisches Instrument: Pintoricchios Planetenkinder-Zyklus für  
Papst Alexander VI. Borgia im Vatikan**

**Restaurierungsbericht der *Sala delle Sibille* von Ottemi della Rotta aus dem Jahr 1973**

“La volta fu dipinta ad affresco, e perciò che concerne la decorazione centrale presentava grandi zone di ridipinture, stese evidentemente per coprire le miriadi di punti bianchi provocati dalla caduta del colore perforato all'umidità. Per i tondi il danno era molto più grave; centinaia di colature d'acqua ne avevano asportato letteralmente la pittura lasciando solo una traccia sull'intonaco. Sicuramente l'acqua è filtrata da sopra la volta di lavori al pavimento sovrastante effettuati venti o trent' anni fa. Le dodici lunette del pari ad affresco erano in pessimo stato: intonaci staccati, cadute di colore sostituite grossolanamente con stuccature, e una pesantissima integrazione pittorica per completare il tutto.”

Scheda del Restauro

Degli ottagonali e dei tondi è stato pulito e stuccato e in questo caso si è preferito abbassare il tono. In determinati casi, quando l'originale a fresco è impasto con le ridipinture a tempera, si preferisce alleggerire la zona interessata per evitare di distruggere quel poco di autentico che è rimasto e per non creare vuoti o fraure nella continuità dei motivi ornamentali. E in questo modo che si è regolati, fissando poi il complesso con fissativo stirato a spala per far aderire le bollicine. Si è poi provveduto a stuccare e a “intonare” con colore le lacune. Quel che è rimasto degli ottagonali e dei tondi è stato pulito e stuccato. È in questo caso particolare si è preferito abbassare il tono con colore locale per attenuare il fastidio visivo e evitare l'arbitrio di una ricostruzione. Alle dodici lunette è stato fissato l'intonaco, si sono rimosse le ridipinture e pulito il resto. Per equilibrare i toni, gli stucchi sono stati rimossi e sostituiti, evitando anche qui la ricostruzione pittorica delle figure. Il voltino della finestra è stato fissato e le due strombature laterali sono state trattate con tinta neutra intonata al complesso.”<sup>1239</sup>

---

<sup>1239</sup> Rotta 1973, S. 3-5.

### **Brief Alexanders VI. vom 29. März 1493 an die Domherren von Orvieto**

„Alexander PP. VI. Dilecti illi, salutem ad apostolicam benedictionem. Cum dilectus filius Bernardinus Perusinus pictor expediturus est nonnullas picturas quas in nostro Palatio per eum fieri fecimus, pro quarum perfectione per alios dies non poterit istud se conferre ad perficiendum opus picture quod in Ecclesia Beate Marie istius civitatis inceperat. Idcirco hortamur vos ut donec que pro nobis facturus est absolverit, aliquando tempore expectare velitis, et per eos, quibus incumbit, similiter expectare faciatis, nihil interea immutantes. Datum Rome apud Sanctum Petrum, sub annulo Piscatoris, die XXIX Martii MCCCCLXXXIII. Pontificatus nostri anno primo.”<sup>1240</sup>

### **Brief des päpstlichen Kämmerers Jaume Casanova vom 4.12.1493 an Alexander VI.**

Roma, 4 decembre [1493]

“Per mercè a gràcia [Dio] tots así som estats serts del éser et sanitat bona de vostra beatitut, que’n fem infenides gràcies a nostre senior Déu e la sua gloriosísima Mare, e axí contínuament éls tinguen vostra beatitut fins a sent anys, ab molta alegria e consolatió de tots. Del temps e éser d’esta vostra aiutat, ja per les sèdules de cada dia vostra beatitut de tot é avisada. Sols avís a vostra santedat com lo moso de mosèn Ortís és mort de mal, lo qual li ha durat set dies. Es sert el pobre jove s’és volgut matar el volgut matar el mateys, car estava tan embarasat en Roma ab huna velarda tudescha; e él, que era tudesch, que may se’n partia e may lo vèiem; e ja tenia huna mija lexència de mosèn Ortís; e disabte, que ne haurà quinte dies que no’l avem vist, sinó que’ns dien éser mort.

Los lavos van avant. La fagada de la torre que respon a la vinya e al galiner, és dues pontades alta sobre’l bastó; e la que respon a la capela se fa ara. E los tramesos són fets; e les voltes de les escales, totes voltades. E la plasa és ja acabada de matonar; e lo tinell és acabat; e la benedicció s’acaba lo que s’i tè de fer; e les gelosies se fan, e’s metran molt prest.

Pere Mateu lavora fort e tè molta gent; crech aura fornir prest. El P[í]ntorigo està en ses tres estòries; e l’altra canbra és fornida, sinó les finestres e les cortines. Jo’ls done presa contínuament, e donaré. Estes senyopres estan molt bé e besen los peus a vostra beatitut per més de mil voltes. Lo palau e canbra de vostra santedat està molt bé, e jo may ne só exit hun pas.

Pare sant, jo no avent hun diner de la mia dignitat de Cartagènia, volia traure hun breu per poder aver la renda de la mia dignitat, abseptant – ne les distribucions quotidianes; e par, segons m’an escrit, que vostra beatitut non me’n à volgut fer gràcia. Com és cosa sèrta que quada bisbe de iure pot tenir dos en son servey e aver tota la renda éntegrament de tots sos benifets, e miser Prats à la renda éntegrament de tots sos benifets, e miser Prats à la renda éntegrament de la sua dignitat; quant més jo la deuria aver, qui é servit a la persona de vostra beatitut per trenta-nou hanys. En gràcia deman aquela me’n vula fer gràcia e espagar-lo’m. Per aquesta no tinch més a dir a vostra santedat sinó que’l beneyt Jesus sia en guàrdia de quela, besant-li jo sos peus contínuament.

De Roma e palau de Sant Pere de vostra santedat, a iiii de denbre

De vostra beatitut humil esclau e factura, Jaume Casanova

Sanctissimo ac beatissimo domino nostro pape.”

### **Depesche von Carlo Cattanei vom 15.08.1500:**

„L’è intrato el nono anno del Pontificato del Papa presente quale se ne aride de questi astrologi e dice lui che l’ha a vivere altri nove anni. Disseli uno: poria essere, ma cum travaglio in lo papato. Disse lui e sempre l’ha ditto più volte nel passato: che l’ha a star 18 anni in papato in tutto e quellui quale lo predisse chel dover esser Papa li affermò questo e chel doveva far un figliolo suo Re!”<sup>1241</sup>

<sup>1240</sup> Luzi 1866, S. 461, Dokument CXI, Abdruck bei Bombe 1929, S. 18.

<sup>1241</sup> Zit. nach Luzio 1914, S. 521.

**Joaquín Lorenzo Villanueva zur Ermittlung des Geburtstages  
Alexanders VI. in Xàtiva**

“Todo esto he visto en el libro de consejos de aquel año. La ciudad para que constase sempre que habida nacido, y sido criado en ella, quiso que se hiciese informacion de este cabo, y que se averiguase per medio de testigos, mediante juramento, y que la informacion se hiciese por Francisco Luis Bou, caballero lugarteniente de gobernador de virey de Valencia, citra Xucarum, Jayme Estaña Doncel, justicia de Xàtiva en lo civil y criminal, Calcerai Escriba, caballero, Asensio Miralles, Francisco Dominiguez, y Baltasar Morello, juradoas de Xàtiva. Ricibieronse los testigos en 27 y 28 de Agosto de dicho año, y fueron ellos trece en numero. Los quales mediante juramento dix´ron que el pontifice era natural de Xàtiva, que era hijo de los nobles Jofre de Borja, y Isabel de Borja, que nácio por julio á media noche, que nacló en dicha ciudad en casa de su padre Jofre de Borja, en la plaza de los Borjas cerca del mercado; que nació entrando por dicha casa en un zaguan de ella, á mano izquierda de lapuerta, que el proprio quando vino de Roma por legado y pasó por Xàtiva, pasando por aquella plaza acompañado de a ciudad, dixo esto proprio señalando la casa y zaguan donde habia nacido; chef u bautizado en la iglesia de S. Pedro; y parce que fue misterio, para que se sentendiese que habia de presidir en iglesia de S. Pedro de Roma, porque la costumbre es Xàtiva era que el baptismo se diese en la iglesia colegial de Santa Maria. [...] Todo lo qual he visto auténtico en etro libro de Aquel archivo. Hasta aqui el Mro. Diago. (archivo de S. Felipe).“<sup>1242</sup>

**Kapitel 12: Bestechend gestochen: Niederländische Planetenkinder-Folgen des 16. Jahrhunderts**

**Harmen Jansz Muller nach Marten van Heemskerck (verlegt von Hieronymus Cock)**

Saturnini sunt inuidi, pigri, tristes, auari, fraudulenti, is<sup>1243</sup> sequentur morbi ex aqua intercute, quartana febris, carceres, mortes in aquis, uenena, suffocationes.

Saturnier sind neidisch, faul, traurig, habgierig, betrügerisch; ihnen folgen Wassersucht, Quartanfieber, Kerker, der Tod im Wasser, durch Gift und Ersticken.

Iouem qui dominum habent, iusti sunt, honesti, philalethes, amicitie, studiosi, in fratres cognatos et pauperes pij, natura temperantissimi, erga omnes benigni

Die Jupiter als Herrn haben, sind gerecht, ehrenhaft, wahrheitsliebend, sich ihrer Verpflichtung gegenüber blutsverwandten Brüdern und den Armen bewusst, von Natur aus äußerst maßvoll, gegen alle wohlthätig

Mars facit potentes, bellaces, uersutos, ualidos, stolidi ferocitatis, insanos, indomitos, ob leuissimam causam se periculis obijcientes, promptos, alacres, prodigos, iracundos, tirannos.

Mars bringt die Mächtigen, Kriegerischen, Gerissenen, Starken hervor, die von einfältiger Kampfeswut sind, die Rasenden, Unbezähmbaren, die sich auf die leiseste Veranlassung in die Gefahr stürzen, die schnell zur Hand sind, die Feurigen, Verschwenderischen, Aufbrausenden, die Gewaltherrscher

Sol uita uientium, dat nato felicitatem in omnibus rebus, agilitatem in rebus agendis, alacres et sani ut plurimum uite huius curriculum citra morborum affectiones finientes

Sol, Leben der Lebendigen, gibt dem [unter ihm] Geborenen Glück in allen Dingen, Beweglichkeit in allem Beginnen; munter sind sie und gesund, beenden, wie es sehr häufig geschieht, ihren Lebenslauf ohne Einwirkung von Krankheiten.

Venus inter salutaria sydera numeratur; qui sub ea nati fuerint, gratiosi erunt, et mulierum gratia celebres, genio indulgentes, laborabunt stomacho, et malis potionibus obnoxij erHt.

Venus zählt man zu den Segen bringenden Gestirnen; die unter ihr Geborenen werden beliebt sein, mit der Gunst der Frauen reich beschenkt, es sich gut gehen lassen; sie werden Magenbeschwerden haben und üblem Trinken werden sie preisgegeben sein.

---

<sup>1242</sup> Villanueva 1902, T.II., S. 213f.

<sup>1243</sup> ‚sequi‘ wird eigentlich mit dem Akkusativ verwendet



Mercurius filios facit intelligentes, sagaces, aemulatores, beneficos, mathematicos, uoti compotes, conectore<sup>1244</sup>, corpore graciles, pallentes, oculorum intuitu honestos, et potus temperantia mirabiles.

Qui Lunam habent geniture dominam, ob innatam illis humidatam uitam fere in aquis degunt, nauticam exercentes, aut piscationibus operam dantes. Paralyti obnoxii sunt.

Merkur macht seine Kinder verständig, gewitzt, zu Nacheiferern, Wohltätern, Mathematikern, die das Ziel ihrer Wünsche erreichen, zu Traumdeutern, grazil gebauten, blassen, dem Augenschein nach ehrenhaften und dem Trinken erstaunlich enthaltsamen [Menschen]

Die als Herrin ihrer Geburtsstunde Luna haben, verbringen wegen der ihnen angeborenen feuchten Beschaffenheit das Leben in der Regel auf dem Wasser und fahren zur See oder verwenden ihre Arbeitskraft aufs Fischen. Der Gicht sind sie preisgegeben.<sup>1245</sup>

### Crispijn de Passe nach Maarten de Vos

Die Goldene Kette Platons, / durch die Urklassen der Dinge, / obwohl in die Weite verstreut, durch wechselseitige Harmonien / zusammengebunden werden und sowohl untereinander zusammenkommen als auch / mit dem Urbild. / mit Anordnung von Gramineus, Gravur von Crispijn de Passe / Einheit in Dreifaltigkeit; Dreifaltigkeit in verehrungswürdiger Einheit

Siehe, Saturn droht mit gekrümmter / Sichel sogar den Kleinen ohne Gebrauch des Verstandes; / du schaust den geschwinden Lenker mit seinem geflügelten / Drachengespann. / Die Sterne durchleuchtet er hochbetagt und strebt / zu den Gefilden des Herrschers über den Regen, des Steinbocks; / er bietet aber den Rücken in seiner Eile dem Krug des Wassermanns, / ganz in der Nähe. / Er hat jede Zierde der Länder des untergehenden Phoebus / in seinem Besitz; er findet Bergwerke auf / und erfüllt die Magier mit unheilvoller Begabung, / ganz wie der Gott der Kunstfertigkeit. / Blei, das starr ist und das Gewicht hat, / fügt sich den Gesetzen Saturns. Seine Untergebenen / also, in dieser Weise beschaffen, starr in ihren Gemütern, / werden folglich in ihren Herzen schwer.

Siehe: Jupiters Wagen steuern Adler; / Jupiter steuert behende die Adler: / Waffenträger des großen Jupiter ist dieser Vogel, / weil er die Blitze mit sich führt. / Ihm läuft der mit seinem Bogen gewaltige Jüngling / durch die Sterne entgegen, halb Mann und mit seinem Pferdeleib / zweigestaltig, und spannt ungestüm den bloßen Bogen. / Glückbringende Sterne / mögen dir die Fische sein beim Untergang ihres Zeichens; / Jupiter wird den Anfang schenken zu den gewaltigen Dingen, / die Himmel, Erde, Meer und die Hallen der Könige / herumtreiben. / Es ist Jupiters das Zinn, die schimmernde Masse, / vielseitig im Gebrauch. Jeder Jupitermensch erweist / in vielen Bereichen seine Stärke und macht hier / jeden Punkt.

O Schrecken der Welt, rasender Mars, / Zierde des Kriegervolkes und sein Führer. / Dein Zweigespann wird vorangetrieben durch die Kraft / schneller Rosse. Der gehörnte Widder bietet seine Sterne dar / unter deiner Führung. Das wütende Gestirn / bringt Drohungen dem dir als seinem Himmelskörper unterworfenen / Erdteil dar, der Skorpion. / Unter dir geborene Völker finden stets Geschmack am / Krieg, dem in seiner Urgewalt mächtigen. / Wenn die Kriege [einmal] aufhören, folgen sie nichtigen / Schattenbildern des Kriegs. / Nach dir trachtet der Stahl, [trachtet] jede Art von Eisen; / sie bringen des dunklen und bitteren Marsjüngers / eisernen Sinn und Körper aus Stahl, geschmiedet mit / der Rechten hervor.

Durch zweimal sechs Zeichen lenkt er seine Kreisbahn, / der gehörnte Titan, aber er liebt den Löwen. / Die übrigen sind von ihm nicht so in seine Liebe eingeschlossen: / Es ist [ihm] der Löwe teuer. / Siehe: Mit den Rädern läuft das schneeweiße Gespann / und zieht Sol; zugleich lassen sie auch die Triumphe / Sols sehen; es fliegen einher überall /

Der Geschlechter Mutter, Venus, ewige, / Göttin mit fruchtbarem Schoß, in Anmut / lockend, der Himmlischen behagliche Wonne / und die der Erdgeborenen. / Der Vogel aus Dodona lenkt deinen Wagen / und dich, ihre Beschützerin, besingen die Schwäne; / in deinen Schoß flattert im Spiel Cupido, / der Anführer der Erogen. / Dein

<sup>1244</sup> offenbar ein Schreibfehler, eigentlich ‚coniectores‘

<sup>1245</sup> Alle Übersetzungen nach: Der Welt Lauf 1997, S. 80f.

die Siegeszeichen Sols. / Denn die Sonnenzöglinge  
betreiben eifrig / den mühevollen Krieg, [und zwar]  
ohne Niederlage, frohgemut, / und hoch oben er-  
richten sie als Siegeszeichen / des Feindes bitteres  
Leichenbegängnis. / Golden ist Sol, und man hält  
ihn für des Goldes / Schirmherrn; und wie du dem  
Golde nichts unter den Metallen / vorziehst, so  
auch nicht dem Menschen, der unter diesem / Ge-  
stirn geboren.

Merkur, dahinfliegend mit geflügelter Kappe, / mit  
Flügeln am Knöchel und des flinken Zweigespanns  
/ Lenker; mit Schwingen ist dein Stab geschmückt,  
/ und er zischt mit Schlangen. / Unter den Vögeln  
dient dir ein Weissagevogel, / als Vorkämpfer des  
Lichts steht dir zur Seite / der Hahn; Astraea und  
die Zwillinge umschwebst du stets / mit deinem  
Antlitz. / Du Vater der Diebe, Gott der Beredten, /  
Gottheit auf der Bühne, Herr der Reisenden, / die  
die Länder der Welt durchstreifen und das Meer, /  
durch ihre Waren mächtig. / Du, das du für leben-  
diges Silber gehalten wirst, lebst [tatsächlich], / und  
Ursache ist für Dich der Sohn Kyllenes. / Des Vo-  
gels Bewegung führe ich an: So ist auch jeder / Jün-  
ger Merkurs. Du gebietest,

goldgeschmücktes Gestirn lenkst du zum Gewicht  
/ der im Gleichgewicht befindlichen Waagschalen,  
lenkst Du zur Waage. / An deinem Mantelsaum  
klebt mit drohendem / Horn der Stier. / Golden  
nennt man die Venusmenschen nach dem Gold. /  
Kupfern sollte man die Venusmenschen nennen  
nach dem Kupfer: / [Denn] das Kupfer untersteht  
der Göttin, und was, aus Kupfer / geschaffen, /  
Freuden bringt.

Luna reicht dir die nächtlichen Strahlen / mit ih-  
rem bleichen Wagen und gestaltet mannigfaltig die  
Monde / mit gefüllten Hörnern, bald darauf mit  
halb gefüllten / oder entleerten. / Sie trägt Sorge  
für den Schlaf, sie, die Mutter des nichtigen /  
Traums, obgleich sie mit Schaum bedeckt ist von  
den Wogen, / folgt sie dennoch voll Hitze den  
Sternen des / glühenden Krebses. / Die Mond-  
söhne gehorchen dir, Luna: / Denn deine Kräfte  
überwältigen die Mächtigen; / der Fürsten eifriges  
Streben beginnt unter dir Früchte zu tragen, / gol-  
dene Phoebe.

Phoebe [Leuchtende], über glänzendes Metall. / Du  
bestimmst für sich das Silber: Die Schar der Deinen  
/ ist diesem metall sehr ähnlich, / Cynthia, nacht-  
durchwachende.

#### Jan Saenredam (nach Hendrick Goltzius): Die sieben Planeten (1596)<sup>1246</sup>

Saturn	Aurea me quondam terris regnante fuerunt Tempora, sponte sua quævis tellure ferentæ	Golden waren, als ich einst über die Länder herrschte, die Zeiten, als aus eigenem An- trieb alles Beliebige die Erde trug.
Jupiter	Artibus exorno varijs ego Jupiter orbem, Omnis et e nostro manat sa- pientia fonte	Mit mannigfaltigen Künsten stattete ich, Jupi- ter, den Erdkreis aus, und alle Weisheit ent- springt aus meiner Quelle
Mars	Cernitus in dubio mea magna potentia bello Per me mors tristis, per me Victoria læta.	Geschaut wird meine große Macht im unge- wissen Krieg; für mich [gibt es] traurigen Tod, für mich frohen Sieg.
Sol	Sum decus astrorum, convexi gloria coeli, Me summi prona venerantur mente monarche.	Ich bin die Zierde der Sterne, der Ruhm des gewölbten Himmels, mich verehren mit ge- neigtem Sinn die höchsten Herrscher.
Venus	Accendo iuvenum curas ego mater amoris, Adiuvat et natus vibrans sua tela Cupido.	Ich entfache der Jünglinge Sehnsucht, ich, die Mutter der Liebe, es hilft [dabei] auch mein Sohn Cupido und schleudert seine Geschosse.
Merkur	Me Dys commendat facundę gratia linguę, Et varia rudibus monstro mortalibus artes.	Mich empfiehlt den Göttern die Anmut mei- ner beredten Zunge, und den ungeschliffe- nen Sterblichen zeige ich mannigfaltige Künste.
Luna	Vasta procellosi mihi parent equora ponti, Diverso stabiles renovanti lumine cursus.	Die wüsten Flächen des stürmischen Mee- res gehorchen mir, die ich mit unterschiedli- chem Licht zuverlässige Bahnen neufahre.

<sup>1246</sup> Übersetzung der subscriptiæ nach Kaulbach/Schleier 1997, S. 88.